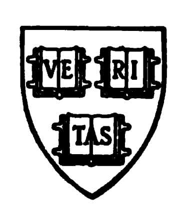






THOMAS KYD'S TRAGÖDIEN.

INAUGURAL-DISSERTATION

zur

Erlangung der Doctorwürde

der

Hohen philosophischen Facultät zu Jena

vorgelegt von

Karl Markscheffel,

Lehrer am Realgymnasium zu Weimar.

Weimar

Druck der Hof-Buchdruckerei

1885.

THOMAS KYD'S TRAGÖDIEN.

§ 1.

Kyd wird von Francis Meres (1598) zu den besten tragischen Dichtern seiner Zeit gerechnet und Ben Jonson nennt ihn neben Lilly und Marlowe; aber wir kennen von ihm nur eine Übersetzung von Garnier's *'Cornelia'*, und dafs er der Verfasser des seiner Zeit berühmten Volksstücks *'The Spanish Tragedy'* ist, wissen wir nur aus einer gelegentlichen Bemerkung in Th. Heywood's *'Apology for Actors'* (1612)[1]. Jedenfalls hat Kyd noch andere Dramen geschrieben, die uns aber nicht erhalten sind. Eine offene Frage ist vor allem, ob das im Jahre 1605 ohne Verfassernamen gedruckte Vorspiel zur 'Span. Trag.' *'The First Part of Jeronimo'* ihm zuzuschreiben ist. Ihre Beantwortung wird einen Hauptteil der vorliegenden Arbeit bilden.

Klein, in seiner Geschichte des engl. Dramas, nennt Kyd den unpersönlichsten der englischen Dichter, weil über seine Person so gut wie nichts bekannt ist. Wann ungefähr er geboren wurde und welchem Berufe er angehörte, ist gleich unbekannt. Wahrscheinlich lebte er in London, und gewifs ist, dafs er gleich den meisten andern dramatischen Vorläufern Shakespeare's (Lilly, Peele, Lodge, Greene, Marlowe) akademische Bildung besafs: das ergiebt sich aus den sprachlichen und klassischen Kenntnissen, die er in seiner 'Span. Trag.' zur Schau stellt. Er liebt es, schwungvolle Stellen durch eine Reihe lateinischer Verse zu krönen, verrät Bekanntschaft mit der italienischen[2], ja selbst mit der spanischen[3] Sprache, und dass er des Französischen Meister ist, hat er genügend durch seine geschickte Übersetzung der Garnierschen *'Cornelia'* gezeigt. Diese Übersetzung wurde 1594 gedruckt, das einzige Datum, welches wir aus seinem Leben haben. Er widmete diese Arbeit der Gräfin von Sussex, die er seine Patronin nennt. (S. Hazlitt's Coll. vol. V, p. 177.) Da er in dieser Widmung über *'afflictions of the mind and bitter times and privy broken passions'* klagt, da ferner, wie bekannt, derartige Widmungen auf eine Geldspende (meist 40 Schillinge) hinausliefen, so kann man wohl darauf schliefsen, dafs er zu jener Zeit — d. h. wohl in seinem Alter — in ärmlicher Lage war. Nicht lange darauf mufs er gestorben sein, denn

---

1) Siehe darüber die Vorrede zur Sp. Tr. in Hazlitt's *'Collection of Old English Plays'*, vol. V (1874). Alle Citate aus besprochenen Stücken beziehen sich auf diese Collection, welche ich besonders zu meiner Arbeit benutzt habe.

2) Z. B. Sp. Tr. p. 142: Mi, chi mi fa piu carezze che non suole,
Tradito mi ha, o tradir me vuole.

3) p. 139: Pocas palabras.

die Übersetzung der *'Portia'*, die er in derselben Widmung für den nächsten Sommer verspricht, ist nicht im Druck zu finden, und 1601 macht Ben Jonson Zusätze zur Sp. Tr. Dafs Kyd mit seinen Dramen wenig Geld verdient hat, scheint mir aus einer Stelle der Sp. Tr. (p. 147) deutlich hervorzugehen, wo er den Hieronimo sagen läfst:

> When I was young, I gave my mind,
> And plied myself to fruitless poetry,
> Which, though it profit the professor nought,
> Yet it is passing pleasing to the world.

Immerhin mag ihm später seine dramatische Muse etwas eingebracht haben, da er mit seiner Sp. Tr. einen vollen Erfolg hatte. — Übrigens wollte er kein gewöhnlicher *playwright* der Volksbühne sein, das sehen wir aus seiner Übersetzung Garnier's. Der Kastengeist der Gelehrten rechnete ja damals von dramatischen Werken nur das klassische oder das im Renaissance-Stil gehaltene Buchdrama zur Litteratur, schlofs aber die Stücke der Volksbühne davon aus. Obschon mit beiden Füfsen auf dem realistischen Grund des echten Volksschauspiels stehend, liefs sich also Kyd, wie viele seiner Zeitgenossen, vom falschen Lichte des französischen Pseudo-Klassicismus blenden. — Neben seiner akademischen Bildung zeigt er auch vielseitige weltmännische Kenntnisse, versteht sich vortrefflich auf den preciösen Stil der vornehmen Kreise und verrät Bekanntschaft mit den Licht- und Schattenseiten des Hoflebens. — Wenn man aus den Werken eines Dichters einen Schlufs auf seinen Charakter machen darf, so mufs Kyd ein ehrenhafter, gerechter Sinn zuerkannt werden. Seine Scenen und seine Sprache sind frei von jeglicher Gemeinheit, von jeglicher Frivolität. Insofern hebt er sich als streng sittlicher Dichter vorteilhaft vor manchem seiner Zeitgenossen hervor.

Ehe ich auf die Sp. Tr. eingehe, will ich erst von der *'Cornelia'* reden[1], obschon diese Arbeit Kyds zeitlich später entstand als jene Originaldichtung. Da die *'Cornelia'* nur den Wert einer Übersetzung hat, darf ich mich kurz fassen.

§ 2. Cornelia.

(Abgedruckt bei Hazlitt, Vol. V.)

Robert Garnier (1534—1590), seiner Zeit einer der berühmtesten französischen Dramatiker, schrieb seine Tragödien mehr nach dem Muster Seneca's als der griechischen Tragiker. Wenn also Kyd ums Jahr 1594 die *'Cornelia'* Garnier's ins Englische übertrug[2], so that er das nicht ihrer dramatischen Gestaltung wegen, denn von Handlung ist auch keine Spur darin, sondern ihn bestach der rhetorische Schwung und die Grazie der Sprache. In der That hat die Corn., rhetorisch betrachtet, nicht geringen Wert, wenn auch der Bombast des überladenen Ausdrucks manchmal lästig wird. Jedenfalls verstand es Garnier, sein undramatisches Declamationsstück durch den Reiz seiner poetischen Diction zu beleben und geniefsbar zu machen. Die Fabel ist kurz folgende: Cornelia, die Tochter des Metellus Scipio, ist zweimal verheiratet gewesen, erst mit Crassus, dann mit Pompejus dem Grossen, und hat beide Männer durch den Tod verloren. Ihr Vater Scipio wird von Cäsar bei Thapsus

1) Meines Wissens ist diese Übersetzung noch nirgends näher besprochen worden; die Litterarhistoriker begnügen sich mit der blofsen Erwähnung.

2) Schon 1590 hatte Lady Pembroke den *'M. Antoine'* von Garnier übersetzt.

geschlagen und kommt im Meer um. Sie selbst bleibt in Rom im gröfsten Leid zurück. — Die Tragödie scheint weiter keinen Zweck zu haben, als den verzweiflungsvollen Schmerz der Cornelia zum Ausdruck zu bringen. Lange Erzählungen und Berichte müssen die Handlung vertreten, neben Corneliens Schmerzensklagen tönen langatmige Reden von Cicero, Decius Brutus, Caesar u. a. — Chorgesänge, die teilweise recht schön sind, bilden die Aktschlüsse.

Kyd giebt die französischen Alexandriner durch englische Blankverse wieder. Seine Übersetzung ist daher keine wörtliche, aber sie schliefst sich so getreu als möglich an den Sinn des Originals, die rhetorischen Schönheiten mit Kraft und Gewandtheit wiedergebend. Als Übersetzungsprobe mögen hier zwei kurze Stellen aus der Corn. neben dem französischen Text stehen:

1. Anfang der Rede der Cornelia im zweiten Akt.

And will ye needs bedew my dead-grown joys,	Voulez-vous arroser mes angoisses cruelles,
And nourish sorrow with eternal tears?	Les voulez-vous nourrir de larmes eternelles,
O eyes, and will ye ('cause I cannot dry	Mes yeux, et voulez-vous que faute de tarir
Your ceaseless springs) not suffer me to die?	Vos renaissantes pleurs, ie ne puisse mourir?
Then make the blood from forth my branch-like veins,	Faites couler le sang de mes tortices veines
Like weeping rivers, trickle by your vaults;	Par vos tuyaux cauez, deux larmeuses fontaines:
And sponge my body's heat of moisture so,	Et si bien espuisez mon corps de sa liqueur,
As my displeased soul may shun my heart.	Que l'ame contumace abandonne mon coeur.
Heavens, let me die and let the Destinies	Dieux! souffrez que ie meure et que la Parque fiere
Admit me passage to th' infernal lake;	Me face traverser l'infernale riuiere:
That my poor ghost may rest where powerful fate	Et que vaine ombre i'entre où le sort violant
In death's sad kingdom has my husband lodg'd.	A logé mon espoux au royaume dolent.

2. Schlufs des Chorlieds aus dem vierten Akt.

Day or night they never rest,	Ils ne reposent iour ne nuict,
Spiteful hate so pecks their breast;	Tousiours ce bourreau les poursuit;
Pinching their perplexed lungs	Qui leur mord les entrailles
With her fiery poison'd tongues.	De pinçantes tenailles.
Firebrands in their breasts they bear,	Ils portent les flambeaux ardans
As if Tisiphon were there;	D'une Tisiphone au dedans,
And their souls are pierc'd as sore	Leur ame est becquetee
As Prometheus ghost and more.	Comme d'un Promethee.
Wretches, they are woe-begone,	La playe ne se ferme point,
For their wound is always one.	Elle est tousiours en mesme poinct:
Nor has Charon[1] power or skill	De Chiron la science
To recure them of their ill.	N'y a point de puissance.

Kyd's '*Cornelia*' erschien 1594, erst die nächste Ausgabe aus dem Jahr 1595 nannte auf dem veränderten und erweiterten Titel (s. Hazlitt) den Namen 'Thomas Kid'. — Das französische Original erschien zuerst 1574 als Einzelausgabe, dann zunächst in den Sammelausgaben Garnier's von 1580, 1582 und 1585, und erlebte auch noch später viele Auflagen. Neuerdings hat W. Förster in der Sammlung französischer Neudrucke von K. Vollmöller

1) Charon statt Chiron. Nicht der unterirdische Fährmann ist gemeint, sondern der heilkundige Centaur. Diese Abänderung in Charon ist aber charakteristisch für Kyd, der in der Sp. Tr. Charon mit Vorliebe erwähnt. Im '*First Part of Jeronimo*' wird derselbe am Schlufs sogar redend eingeführt.

die Tragödien Garnier's nach der von Garnier selbst besorgten ersten Gesamtausgabe von 1585 neu herausgegeben, in welcher Ausgabe die englische '*Cornelia*' übrigens gar nicht erwähnt wird. Kyd hat entweder die Ausgabe von 1585 oder eine spätere zu seiner Übersetzung benutzt: eine frühere kann ihm nicht vorgelegen haben, weil mehrere Stellen, die in den Ausgaben von 1574—82 stehen, die aber in den folgenden fehlen, auch bei Kyd sich nicht finden. (Vgl. das Variantenverzeichnis zu '*Cornelie*' in der Försterschen Ausgabe.)

Bei einer Vergleichung der englischen Corn. mit dem französischen Original in dem Neudruck von Förster zeigen sich einzelne Abweichungen, von denen ich die wesentlichsten hier erwähnen will.

Zu Anfang des dritten Aktes beginnt bei Kyd Cornelia ihre Klagerede mit einer poetischen Morgenbetrachtung:

> The cheerful cock, the sad night's comforter . . . bis
> Afford no hope of future happiness.

Diese 18 Verse, mehr im Stile Kyd's als Garnier's, fehlen im Französischen. Dagegen sind in dem Zwiegespräch zwischen Philipp und Cornelia (Akt III: Hazlitt, p. 215; Förster, p. 113) ein paar kurze Gegenreden ausgelassen. Ebenso fehlen bei Hazlitt, p. 217, zwei Zeilen. (Förster, p. 116.) Im Beginn der Rede des Cassius (Akt IV, p. 224) hat Kyd wieder zwei Verse, die bei Garnier fehlen:

> The restful Almains with his cruelty
> He rashly stirred against us without cause.

Erwähnt sei auch noch, dafs bei Hazlitt im fünften Akt zweimal die Worte des Chors der Cornelia mit zugeteilt sind, wodurch das Wechselgespräch aufgehoben ist. Folgende Verse gehören dem Chor an:

> p. 250. Was never city where calamity . . . bis
> And careful of another's tyranny?
> p. 250—51. Weep therefore, Roman dames, and from henceforth . . . bis
> Our mournful habits may be deck'd no more.

Kyd schliefst die Corn. mit den bei Garnier fehlenden Worten, die wie ein Seufzer klingen: *Non prosunt domino, quae prosunt omnibus, artes. Tho. Kyd.*

Ein Zeitgenosse Kyd's, W. Clarke, sagt 1595 in seiner '*Polimanteia*' (s. Hazlitt, p. 178): *Cornelia's Tragedy, however not respected, was excellently well done by him.*

§ 3. The Spanish Tragedy und The First Part of Jeronimo.

(Collect. Hazlitt, vol. V u. IV.)

Kyd's Ansehen als Dramatiker beruht auf der Sp. Tr. Wie sehr dieses Volksstück seiner Zeit beliebt war, erhellt schon aus den zahlreichen Drucken. Der älteste auf uns gekommene Druck (s. Hazlitt, V. p. 2) ist nicht der 1599 bei W. White erschienene, sondern der undatierte von Edward Allde, welchen Hazlitt u. a. ungefähr in das Jahr 1594 zurückverweisen. Dafs auch dieser Druck nicht der erste ist, ergiebt sich aus den Worten des Titels: '*newly corrected and amended*'. Neue Auflagen erschienen 1602, 1603, 1610, 1611, 1615, 1618, 1623, 1633, 1638, von denen für uns die wichtigste aus dem Jahr 1602 ist[1];

[1] *The Spanish Tragedie:* Containing etc. ... enlarged with new additions of the Painter's part and others, as it has of late been divers times acted. Imprinted at London by W. W. (William White) for T. Pauier .... 1602. 4°.

denn sie erschien mit Zusätzen von anderer Hand. Über diese Zusätze später. Neugedruckt wurde die Sp. Tr. von Dodsley *(A Select Collection of Old Plays, 1744)*, von Hawkins *(Origin of the English Drama*, 1773*)*, ferner in *Ancient British Drama I.* Hawkins druckte nach der Ausgabe von Edward Allde (c. 1594); von der Dodsleyschen Ausgabe sagt er: *Mr. Dodsley printed the Sp. Tr. from a very incorrect copy, of which there were many.* — Der meines Wissens neueste Abdruck der Sp. Tr. ist der von Hazlitt (1874), er beruht auf Dodsley's Ausgabe, enthält viele Verbesserungen und stimmt bis auf Kleinigkeiten mit Hawkins überein, nur nimmt Hazlitt (-Dodsley) die Zusätze von 1602 (gröſstenteils) in den Text mit auf, während sie Hawkins unter den Strich verwiesen hat. Beide Ausgaben enthalten die Varianten von 1618, 1623 und 1633. In diesen Neudrucken ist die Orthographie allerdings modernisiert, alle Eigentümlichkeiten der Sprache sind sonst aber bewahrt. Eine geschickte deutsche Übersetzung von der Sp. Tr. gab R. Koppel (Altenglisches Theater, herausgegeben von R. Prölſs, Bd. I).

'The First Part of Jeronimo', das Vorspiel oder der erste Theil der Sp. Tr., ist ein merkwürdiges und rätselhaftes Stück. Es liegt nur in einem verderbten Druck aus dem Jahr 1605 vor (Coll. Hazlitt, IV), der Verfasser ist nicht genannt, und der naheliegenden Annahme, daſs Kyd der Verfasser sei, stellen sich erhebliche Schwierigkeiten entgegen, worüber später.

Wann hat Kyd die Sp. Tr. geschrieben? Composition, Sprache und Versification weisen auf die Mitte der 80er Jahre hin, etwa auf die Zeit, wo Marlowe seinen *'Tamburlaine'* schrieb. Kyd bedient sich, wie Marlowe, des Blankverses und giebt in Bezug auf geschickte Handhabung desselben seinem berühmten Zeitgenossen nicht viel nach. Da, wie Collier (III, p. 108 f.) nachgewiesen hat, der Blankvers schon um 1585 auf der Volksbühne Eingang gefunden hatte, also die gewöhnliche Annahme, dass dieses Versmaſs daselbst durch den *'Tamburlaine'* (1586) erst eingeführt sei, hinfällig geworden ist, so liegt kein Grund vor, des Blankverses halber Kyd's Stück erst nach 1586 anzusetzen, obschon es natürlich immerhin auch 1587 geschrieben sein kann. Eher könnte man sagen, es sei vor *'Tamburlaine'* geschrieben, weil neben dem Blankvers der Reim noch eine so breite Stelle einnimmt. Früher als 1583 kann es auch nicht geschrieben sein, da im Eingang des II. Aktes (p. 36) zwei Verse vorkommen, die, wie Hazlitt nachweist, dem 47. Sonnet von Watson's *'Ecatompathia'* (1582) entlehnt sind:

> No, she is wilder and more hard withal,
> Than beast, or bird, or tree, or stony wall.

Obschon die Sp. Tr. erst im Oktober 1592 die Drucklicenz erhielt und in dem so wichtigen Tagebuche des Theaterunternehmers Henslowe erst am 10. April 1591 eine Aufführung der *'Comedy of Jeronimo'* (d. h. der Sp. Tr.) erwähnt wird, muſs das Stück doch vor 1588 geschrieben sein. Warum? Nach dem Untergang der spanischen Armada (1588) hallte ganz England von Siegesjubel wieder; man verspottete auf der Bühne den König von Spanien und die katholische Religion: so enthält z. B. das Stück: *'The Three Ladies of London'* (1588) am Anfang wie am Schluſs Anspielungen auf die Armada und die nichtigen Prahlereien der Spanier, und Greene's *'Spanish Masquerade'* (1589) ist vom Anfang bis zum Ende eine Satire auf die Zustände in Spanien, auch Lilly's *'Mydas'* (c. 1591) verspottet den König Philipp. In Kyd's Stück ist nichts derartiges zu finden, Spaniens Ehre wird überall hoch gehalten, Spanien steht als Sieger da, wenn auch nur über Portugal. Allerdings wird bei dem Bankettspiel, Ende des I. Akts (p. 35), die Gefangennahme eines Königs von Spanien durch John of Gaunt erwähnt, aber ohne jeglichen politischen Ausfall.

Nach 1588 würde Kyd ohne Zweifel irgend eine Anspielung auf Spaniens Niederlage gemacht haben. — Dass die Sp. Tr. schon vor 1588 entstanden ist, können auch zwei bekannte Stellen aus Ben Jonson's Stücken beweisen. In der *Induction* zu '*Cynthia's Revels*' (1600) sagt eins der 'Children of the Queen's Chapel': '*They say the ghosts of some three or four plays, departed a dozen years since, have been seen walking on your stage here*'. Mit grofser Wahrscheinlichkeit ist die Sp. Tr. zu diesen Stücken zu zählen; denn sie wird durch den rachedürstenden Geist des gemordeten Andrea eröffnet und war als ein Lieblingsstück des Londoner Publikums bekannt. Zieht man also ein 'Dutzend Jahre' von 1600 ab, so erhält man das Jahr 1588. Genau sind natürlich diese Worte nicht zu nehmen. In dem Vorspiel zu '*Barthelmew Fair*' (1614) sagt Ben Jonson: '*He that will swear, Jeronimo*[1], *or Andronicus, are the best plays yet, shall pass unexcepted at here, as a man whose judgement shews it is constant, and has stood still these five and twenty or thirty years.*' Auch hieraus ergiebt sich, dafs die Sp. Tr. um die Mitte oder zweite Hälfte der 80er Jahre geschrieben sein mufs. Bedeutungsvoll ist in diesen Worten die Zusammenstellung der Sp. Tr. mit '*Titus Andronicus:*' hat doch letzteres Stück unverkennbare Familienähnlichkeit mit jenem.

Um nun näher auf die Sp. Tr. und Jer. eingehen zu können, gebe ich zunächst kurz den Inhalt der beiden Stücke an.

§ 4. The First Part of Jeronimo.

Das Stück hat zum historischen Hintergrund die Besiegung und Besetzung Portugals durch Spanien, ein Ereignis, das in Wirklichkeit 1580 stattfand, hier aber mit poetischer Willkür in frühere, unbestimmte Zeit versetzt ist. — Akt- und Sceneneinteilung, sowie das Personenverzeichnis fehlen in der auf uns gekommenen Druckausgabe. Das Stück wird durch eine stumme Scene, eine Art *dumbshow*, eröffnet: Der König von Spanien ernennt den verdienstvollen Jeronimo an dessen 50. Geburtstage zum Marschall. Ein Gesandter kommt und meldet, dafs Portugal den bisher bezahlten Tribut verweigere, worauf der König auf Jeronimos Rat Don Andrea als Bevollmächtigten nach Portugal sendet. Durch diese Auszeichnung Andrea's fühlt sich aber Lorenzo, der Sohn des Herzogs von Castilien und Neffe des Königs (nicht Sohn, wie Klein sagt), zurückgesetzt und sinnt auf Rache. Da Don Andrea der heimliche Geliebte seiner Schwester Bellimperia ist, will er ihn bei seiner Rückkehr durch Mord beseitigen. An einem heruntergekommenen Höfling, Lazarotto, findet er ein williges Werkzeug. Das raffinierte Gespräch der beiden Erzschurken belauschen auf ziemlich plumpe Weise Jeronimo und sein jugendlicher Sohn Horatio, die nun ihrerseits das böse Vorhaben durch Absendung eines Warnungsbriefes an Andrea vereiteln wollen. Andrea selbst ist unterdessen nach Portugal abgereist, nachdem er von Bellimperia und seinem Freund Horatio zärtlichen Abschied genommen. — Die nächste Scene versetzt uns an den

1) Die Sp. Tr. wurde nach der Hauptrolle häufig schlechtweg '*Jeronimo*' genannt, wie man aus verschiedenen gleichzeitigen Erwähnungen sehen kann. Auffällig ist, dafs der Hauptheld in der Sp. Tr. Hieronimo genannt wird, während der '*First Part*' Jeronimo schreibt. Vielleicht dafs Kyd oder die Schauspieler, oder auch die Drucker den ursprünglichen, der englischen Zunge geläufigeren Namen Jeronimo in Hieronimo umwandelten, um ihm einen mehr spanischen Klang zu geben. Die richtige Form, sagt Klein, wäre freilich Geronimo, wie Henslowe auch einmal schreibt: *adicious in Geronymo*. Möglich auch, dass der Concurrenzstreit zwischen den verschiedenen Theatertruppen in London Veranlassung zu der verschiedenen Namensschreibung gegeben hat.

portugiesischen Hof. Kanonen und Volksgeschrei verkünden die Ankunft des spanischen Gesandten. Don Andrea erscheint, erhält aber auf seine Tributforderung nur eine stolze Abweisung und erklärt daher den Krieg. Der grofssprecherische portugiesische Prinz Balthezar fordert den hitzig gewordenen Andrea zum Zweikampf für die nächste Schlacht heraus. — Unterdessen haben sich in Spanien Jeronimo und Horatio an das sauere Geschäft des Briefschreibens gemacht, und der mit seinem gelehrten 'figurativen' Hofstil prunkende Vater diktiert seinem Sohne einen Warnungsbrief, dessen geschraubte Ironie und euphuistisches Antithesenspiel im grellen Widerspruch zum Ernst der Sache steht. — Auf Lorenzo's Rat verkleidet sich Alcario, des Herzogs von Medina Sohn, als Andrea (dem er ähnlich sehen soll), um in dieser Verkleidung die Liebe Bellimperia's zu gewinnen. In einer Gallerie des Palastes findet ihn Bellimperia und hält ihn auch gutwillig für den echten Andrea; als sie weggegangen ist, bricht aber Lazarotto, der von der Verkleidung nichts weifs, hervor und ermordet Don Alcario. In diesem Augenblick tritt der wirkliche Andrea auf; er und Lazarotto blicken sich gleich entsetzt an. Nun stürzen Jeronimo, Horatio, Bellimperia u. a. Zeter und Mordio schreiend herbei, und der ganze Zug rückt unter Begleitung eines Trauermarsches dem König vor das Haus: neue Aufregung, teils über Andrea's Kriegsbotschaft, teils über den Anblick des Gemordeten. Lazarotto, dem Lorenzo heimlich Pardon zugesichert hat, antwortet frech und wälzt die Schuld auf den Toten: als er aber, ängstlich geworden, den wahren Anstifter Lorenzo nennen will, läfst ihm dieser den Mund stopfen und ihn dann zur Hinrichtung schleppen. — Jetzt kommt ein Bote und meldet das Erscheinen des feindlichen Heeres. Kaum sind die Spanier hinweggeeilt, um sich zum Kampfe zu rüsten, als auch schon die Portugiesen mit Trommeln und Fahnen auftreten, an ihrer Spitze Prinz Balthezar, Don Pedro, Alexandro, Vollupo u. a. Den prahlerischen Portugiesen treten auf der andern Seite die nichts weniger als wortverlegenen Spanier entgegen, angeführt vom Obergeneral, Andrea, dem 'kleinen Marschall' Jeronimo[1], Lorenzo, Rogero u. a. Die beiden Könige sind zu Hause geblieben. Andrea stellt noch einmal die überflüssige Forderung nach Tribut, ermahnt, nicht unnütz Blut zu vergiefsen, erntet aber nur Hohn. Nach langem Lärm und gewaltigen Prahlereien[2] geraten die beiden Heere aneinander. In den Einzelkämpfen zeichnet sich besonders der junge Horatio aus, der auch seinen Freund Andrea vor den überlegenen Streichen des portugiesischen Prinzen rettet. Bei einem zweiten Zusammentreffen wirft zwar Andrea den Balthezar nieder, wird aber von den herbeieilenden Portugiesen erschlagen — ein unritterlicher Tod für den Haupthelden. Rachedürstend greift nun Horatio den Balthezar an, und schon hat er ihn unter sich gebracht, da erscheint plötzlich Lorenzo und nimmt wohlfeilen Anteil an diesem Siege, indem er des Prinzen Waffen wegnimmt, so sehr auch Horatio und Jeronimo sich darüber erbosen. Nachdem Horatio seinen Freund Andrea unter Klagen auf dem Rücken hinweggetragen hat, ist die Schlacht aus; die Portugiesen sind, wie Jeronimo versichert, geschlagen. Zum Schlufs wird Andrea's Leichenzug vorgeführt, wobei unter den Leidtragenden plötzlich auch Andrea's Geist und

1) Aus verschiedenen Stellen geht hervor, dafs der den Jeronimo spielende Schauspieler ein Mann von kleiner Statur gewesen sein mufs. So unterschreibt z. B. Jeronimo seinen Brief an Andrea mit *'Little Jeronimo Marshal'*. Natürlich sind diese Stellen erst eingeschoben worden.

2) Wüster Schlachtenlärm und prahlerisches Racheschnauben findet sich in vielen Stücken jener Zeit: so im *'Tamburlaine'*, in Peele's *'Battle of Alcazar'* u. a. Die Schaulust des Volks verlangte vor allem Handlung und aufregende Scenen.

das Rachegespenst Revenge erscheinen. Wozu? Niemand erfährt es. Der Geist will zu Horatio reden, Revenge aber verbietet es, damit er nicht 'Höllengeheimnisse' ausplaudere. So verschwinden denn die beiden wieder mit dem Rufe: Charon, ein Boot! Zum Ueberflufs erscheint Jeronimo noch einmal auf der Bühne, um mit ein paar schlechten Witzen den Zuschauern Gute-Nacht zu sagen — ein ungeschickter Schlufs, der jedenfalls von einem Schauspieler hinzugefügt wurde; das Stück schliefst eigentlich wohl mit den Siegesworten des Generals.

§ 5. The Spanish Tragedy.

Dieses in vier, von Hawkins aber besser in fünf Akte geteilte Stück setzt genau da ein, wo der Jer. geschlossen hat. In Begleitung von Revenge tritt Andrea's Geist auf, um über sein Leben, seinen Tod und seine Erlebnisse im Reiche Pluto's zu berichten. Revenge eröffnet ihm, dafs er hierher geführt sei, um zu sehen, wie Balthazar, sein Mörder, durch Bellimperia's Hand den Tod finde. Freilich mufs er dann im Stück erst gar vieles mit ansehen, was nichts weniger als befriedigend auf sein Rachegefühl wirken kann. Die beiden Geister setzen sich nun nieder, um als unsichtbare Zuschauer der Handlung beizuwohnen und am Ende jedes Aktes den Chorus zu bilden.[1]

Im Eingang des ersten Aktes stattet der General dem spanischen König einen schwungvollen Bericht über die Schlacht ab. Als hierauf das siegreiche Heer vorüberdefiliert, fällt dem König auf, dafs Horatio und Lorenzo beide den Prinzen Balthazar als Gefangenen führen; er schlichtet ihren Streit, indem er Lorenzo Balthazar's Rofs und Waffen zuweist, für Horatio aber das zu zahlende Lösegeld bestimmt. Lorenzo soll auch die Hut über den Gefangenen übernehmen. — Die nächste Scene versetzt uns nach Portugal, wo der geschlagene 'Viceroy' der Verzweiflung nahe ist, weil er seinen Sohn für tot hält. Damit wir nun nicht ganz das Interesse für den in seiner thatenlosen Trauer langweiligen portugiesischen Hof verlieren, läfst der Dichter eine kleine Intrigue spinnen, die freilich ohne dramatische Wirkung ist: der Höfling Villuppo (in Jer. Vollupo) klagt den unbescholtenen Alexandro des Meuchelmordes an dem Prinzen an, und Alexandro würde in einer späteren Scene (III. Akt) auf Befehl des erzürnten Vizekönigs sicherlich verbrannt werden, wenn nicht noch rechtzeitig ein Gesandter mit der Meldung käme, dafs sich Prinz Balthazar am spanischen Hofe sehr wohl befinde und sich mit Bellimperia zu vermählen gedenke. Viluppo wird nun an Alexandro's Stelle verbrannt. — In Spanien läfst sich die trauernde Bellimperia vom jungen Horatio ausführlichen Bericht über den Tod ihres geliebten Andrea abstatten. Um sich den verhafsten Werbungen des Prinzen Balthazar zu entziehen, beschliefst sie, Horatio zu ihrer zweiten Liebe zu machen und giebt ihm auch bald vor Balthazar's und Lorenzo's Augen einen deutlichen Beweis ihrer Gunst. Den Schlufs des ersten Aktes bildet ein Bankett,

[1]) Hierbei sei bemerkt, dafs das Stück *'The Misfortunes of Arthur'* (gedr. 1587) ebenfalls durch einen rachedürstenden Geist — Gorlois — eröffnet wird; ja die Rede des Geistes Gorlois von Fulbecke (Coll. Hazlitt, vol. IV, 340 f.) hat sogar grofse Ähnlichkeit mit der des Andrea. Kyd wie Hughes, der Verfasser von *'The Misfortunes of Arthur'*, hatten hier wohl die Eröffnungsscene von Seneca's *'Thyestes'* — Tantals Schatten und Megära — als Vorbild vor Augen. Obschon zur Zeit Kyd's die alten allegorischen Bühnengestalten schon durch lebendige Individuen verdrängt waren, gebrauchten die damaligen Dramatiker, Shakespeare nicht ausgenommen, doch noch bisweilen derartige abstrakte Figuren, wie Ghost, Revenge, History, Chorus u. a., als herkömmliches Ornament, sei es auch nur um die Exposition zu erleichtern. Vgl. Shakespeare-Jahrbuch, 1880, p. 367.

welches der spanische König dem portugiesischen Gesandten giebt und wobei Hieronimo eine Art Maskenspiel aufführt. — Im zweiten Akt klagt Balthazar seinem neuen Freund Lorenzo, dafs Bellimperia nichts von ihm wifsen wolle. Lorenzo erfährt durch Drohungen und Versprechungen von dem Diener Pedringano, wer der neue Liebhaber Bellimperia's sei, und sofort steht sein Entschlufs fest: Horatio mufs sterben. Bellimperia und Horatio treffen sich abends im Garten des alten Hieronimo, nachdem sie dieses Stelldichein vorher in einem innigen Liebesgespräch verabredet haben. Plötzlich fallen aber, von Pedringano geführt, Lorenzo, Balthazar und Cerberin (ein Diener), sämtlich vermummt, über das kosende Paar her, hängen und erdolchen den unglücklichen Horatio in der Laube und reifsen die hülferufende Bellimperia mit sich fort. Vom Geschrei aus dem Bett geschreckt, stürzt Hieronimo im Hemd in seinen Garten.[1] und unter Wehklagen, in die auch bald sein Weib Isabella mit einstimmt, schneidet er seinen erhenkten Sohn ab und trägt ihn ins Haus, nachdem er den unbekannten Mördern furchtbare Rache geschworen und mit einer Reihe lateinischer Verse seinem rhetorischen Jammererguss ein Ende gemacht hat[2].

Von nun an wird Hieronimo die Hauptperson im Stück, und seine Seelenstimmung — wahnsinniger Schmerz und bedachte Rache — wird in einer Reihe geschickter Scenen nicht ohne psychologische Wahrheit geschildert. Hieronimo kennt die Mörder seines Sohnes nicht. Zwar entdeckt ihm Bellimperia, die von ihrem Bruder in Verwahrsam gehalten wird, in einem zugeworfenen Briefchen die Namen derselben, aber Hieronimo ist (wie später Hamlet) mifstrauisch und will sich zunächst auf das Beobachten legen, unterläfst jedoch nicht bei einem Zusammentreffen mit Lorenzo diesem anzudeuten, dafs er ihn für den Mörder seines Sohnes halte. Lorenzo glaubt sich von seinen Creaturen Pedringano und Cerberin verraten und entledigt sich der beiden auf geschickte Weise: er trägt Pedringano auf, Cerberin abends in einem Park zu erschiefsen, stellt aber gleichzeitig Wächter aus und läfst den Mörder auf frischer That ergreifen, der dann vom Marschall Hieronimo verurteilt und nach übermütigen Späfsen vor den Augen der Zuschauer gehenkt wird, nachdem er vergebens erwartet hatte, dafs der von Lorenzo abgesandte Page aus seiner Schachtel den Begnadigungsbefehl hervorziehen würde. (Diese Hängescene war von Kyd auf eine komische Wirkung berechnet und das Publikum fand jedenfalls auch Geschmack an derartigen Scenen. Pedringano soll die komische Figur im Stück sein und neben ihm sollte wohl auch Lorenzo stellenweise durch seine Schurkenmonologe komisch wirken. Die Intriganten und Bösewichte von Profession dienten ja häufig auf der damaligen tragischen Bühne als komische Personen, ähnlich wie *Vice* und *Devil* in den älteren Mirakelspielen.) Aus einem Briefe, den der Henker bei dem Gehenkten gefunden, ersieht Hieronimo deutlich die Namen von

---

[1]) Diese Scene war die populärste des ganzen Stückes und jedem damaligen Theatergänger wohl bekannt. Der Drucker giebt daher auch nur als Bühnenanweisung die Worte: *'Enter Hieronimo in his shirt etc.'* Was dieses *'etc.'* zu bedeuten habe, geht aus den Worten hervor, die Hieronimo später an den Maler richtet (p. 121): *Then, sir, after some violent noise, bring me forth in my shirt, and my gown under mine arm, with my torch in my hand, and my sword reared up thus etc.* — Genau so, wie hier beschrieben, wird diese Gartenscene auf dem Holzschnitt einer aus Kyd's Zeit stammenden langweiligen Ballade dargestellt, die den Inhalt der Sp. Tr. (nicht aber des Jer.) erzählt. Die Worte dieser Ballade sind dem Hieronimo in den Mund gelegt. (Abgedruckt bei Dodsley.)

[2]) Auch andere Dramatiker der Zeit lieben es, wie Kyd, im Hochpathos ihre Personen in lateinische Hexameter ausbrechen zu lassen: so flicht z. B. Marlowe in seiner *'Tragedy of Dido'* an pathetischen Stellen Verse aus Vergil ein, und bei Greene declamiert Orlando im Augenblick des tiefsten Schmerzes italienische Reime.

Horatio's Mördern und will nun am Hofe des Königs um Recht und Rache schreien. — Während Hieronimo's Weib in hellem Wahnsinn vor ihrer Zofe ihren Jammer ausschüttet, jammert die eingesperrte Bellimperia an ihrem Fenster. Ihr Bruder sucht sich in ihren Augen als unschuldig darzustellen, erfährt aber nicht weniger Zurückweisung als der Prinz. Unterdefs irrt Hieronimo ruhelos umher, von Schmerz und Rachedurst halb wahnsinnig geworden. Zwei Portugiesen fragen ihn nach Lorenzo's Hause, er antwortet ihnen mit einer flammenden Schilderung der Hölle. Dann erscheint er wieder mit Dolch und Strick: Selbstmordgedanken bewegen ihn. Aber wer sollte dann seinen Horatio rächen? Da kommt der König von Spanien mit dem portugiesischen Gesandten, sie verhandeln über die Vermählung Balthazar's mit Bellimperia; auch des Lösegeldes für Horatio wird erwähnt. ‚Wer ruft Horatio?!' schreit der Vater in wahnsinnigem Schmerz und gräbt mit seinem Dolch die Erde auf, zur nicht geringen Verwunderung des Königs, der nicht weifs, was seinem alten Marschall passiert ist. (In einer 1602 eingeschobenen Scene wird Hieronimo's Wahnsinn noch mehr illustriert: Der Marschall hat seine Diener Jacques und Pedro bei hellem Tage mit Fackeln in den Garten geschickt, um seinen Sohn zu suchen. Ein Maler, dessen Sohn ermordet worden ist, kommt zu ihm; Hieronimo verlangt von ihm ein Bild, das die ganze Jammergeschichte von Horatio's Mord darstelle — eine Scene von leidenschaftlicher Erfindung und mit entschieden ergreifenden Momenten.) Während Hieronimo immer noch mit der Rache zögert, melden sich bei ihm drei Bürger und ein Greis, um Recht in Klagesachen zu fordern. Dem Greis ist sein Sohn erschlagen worden; der gleiche Fall erschüttert Hieronimo aufs tiefste, er macht sich bittere Vorwürfe, dafs er die Rache seines eigenen Sohnes so lange verzögere. Diese Scene enthält echt tragische und ergreifende Züge, ohne aber frei von Albernheiten zu sein. — Inzwischen ist der König von Portugal zur Vermählung seines Sohnes mit Bellimperia am spanischen Hof erschienen. Da dem Herzog von Castilien zu Ohren gekommen ist, dafs sein Sohn den alten Marschall geflissentlich vom Hofe zurückhalte, mufs sich auf seinen Wunsch Lorenzo mit Hieronimo aussöhnen, wobei letzterer sich den Anschein eines Freundes giebt. Andrea's Geist gerät natürlich über das Ausbleiben der Rache in nicht geringe Aufregung, welche Revenge nur durch ein die Lösung andeutendes Dumbshow zu beschwichtigen weifs.

Nachdem im Eingang des letzten Aktes Hieronimo von Bellimperia noch einmal zu seinem Rachewerk gedrängt worden, kommt ihm Balthazar's Bitte, bei den Hochzeitsfeierlichkeiten den Hof durch ein Spiel zu unterhalten, ganz gelegen. Eine Tragödie von Soliman und Perseda, die er als Student in Toledo geschrieben, will er mit Balthazar, Lorenzo und Bellimperia dem Hofe vorführen. Zwei der im Stück agierenden Personen (der Rhodiser Ritter Erast und der Sultan Soliman) müssen durch den Dolch fallen; Hieronimo übergiebt diese Rollen seinen Feinden, während er selbst mit Bellimperia die vollstreckenden Rollen übernimmt. Zur 'Abwechslung' sollen die einzelnen Personen in verschiedenen Sprachen reden und er will am Ende die 'Confusion' durch eine Rede und ein seltsames Schaustück klarlegen.[1]

---

1) Obschon das Zwischenspiel von Soliman und Perseda uns nur englisch vorliegt, scheint Kyd dasselbe ursprünglich wirklich in verschiedenen Sprachen geschrieben zu haben. Man vergleiche die naive Apostrophe an das Publicum (p. 159: *Gentlemen, this play* etc.) und die Worte Hieronimo's p. 163:

Here break we off our sundry languages,
And thus conclude I in our vulgar tongue.

Im Grunde genommen war ja dieses Zwischenspiel, ähnlich wie später das in Hamlet, doch nur eine Art

Nachdem sich Isabella im Wahnsinn erstochen hat, folgt die grofse Schlufsscene. Vor den auf der Gallerie sitzenden Königen und ihrem Gefolge führt Hieronimo sein Schaustück auf, das seine Rache verwirklichen soll[1]. Die Zuschauer sehen Lorenzo und Balthazar fallen, sie sehen, wie Bellimperia sich selbst ersticht, und klatschen den Spielern Beifall. Da wirft Hieronimo seine Maske ab: den Leichnam seines ermordeten Sohnes hinter einem Vorhang hervorziehend, enthüllt er in ergreifender Rede den Königen die furchtbare Wahrheit, zeigt die gefallenen Opfer seiner Rache, beklagt Bellimperia's Geschick und will dann Hand an sich selbst legen. Ergriffen und peinlich gefragt, soll er mehr bekennen, aber er reifst sich die Zunge aus, und als er sein Geständnis schriftlich machen soll, ersticht er mit einem Federmesser erst den unschuldigen Herzog von Castilien, dann sich selbst. Die beiden jammernden Majestäten bleiben allein am Leben. — Der Geist und Revenge machen den Kehraus, indem sie ihre bestialische Freude über die geschehenen Mordthaten aussprechen und sich die Qualen ausmalen, mit denen sie ihre Feinde in der Unterwelt martern wollen.

§ 6.

Von einer ästhetischen Wirkung der Hieronimo-Tragödie kann nicht die Rede sein. Man hat da eine ungenügend motivierte Anhäufung von Morden, die zuletzt durch neue Morde gerächt werden. Mit den schuldigen Personen fallen auch die unschuldigen. Leitende Idee ist die Rache, ein dramatisch und ästhetisch wenig geeignetes Princip. Die Katastrophe wird unnötig lange hinausgeschoben und endlich in einer gesuchten und wenig befriedigenden Weise herbeigeführt. Wie fern steht Kyd noch von der Kunst Shakespeare's! Was vor allem fehlt, ist Verständnis für echte Tragik. Von tragischer Stimmung haben sämtliche Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeare's keine rechte Ahnung: tragisch ist ihnen ein Mord, ein grofses Unglück, ein herber Verlust, überhaupt jedes 'traurige' Ereignis[2]. Darum füllen sie ihre Tragödien mit Mord- und Greuelscenen an und suchen durch schwülstige Lamentationen und pathetische Declamationen die Wirkung zu heben. Für das damalige, noch ziemlich rohe, an Blutscenen gewöhnte, aber naive Publicum mufsten die Farben besonders dick aufgetragen werden; was Wunder, wenn dann die Tragödien (wie z. B. Marlowe's Tamburlaine) nur Grauen und Entsetzen, nicht aber 'Furcht und Mitleid' hervorriefen. Kyd nimmt allerdings in seiner Sp. Tr. bisweilen einen herzhaften Anlauf zur wahren Tragik, durch irgend eine Plumpheit fällt aber schliefslich die tragische Stimmung fast immer ins Wasser.

Dumbshow, und es konnte den Zuschauern ziemlich gleichgültig sein, ob sie unbekannte Sprachen vernahmen, da sie aus den Pantomimen den Sinn errieten.

1) Diese Darstellung eines Schauspiels im Schauspiel ist in mehrfacher Beziehung interessant. — Wie aus den an Castile gerichteten Worten Hieronimo's (p. 156) hervorgeht, sitzen die fürstlichen Zuschauer auf der (rings um die Bühne laufenden) Gallerie, sei es auf dem sog. Balkon im Hintergrund oder zur Seite, und sehen von da aus dem Spiel auf der eigentlichen Bühne zu, wohin sie später eindringen, nachdem sie die von Hieronimo verschlossene Thür zur Gallerie erbrochen haben. Die Bühnenanweisung *'Hieronimo knocks up the curtain'* ist nicht recht klar. Malone meint, unter *curtain* sei ein Vorhang zu verstehen, der zwischen den Spielern und den Zuschauern aufgezogen sei und bei Beginn des Spiels zurückgezogen werde. Vielleicht aber ist der Vorhang gemeint, hinter dem der alte Marschall seinen gemordeten Sohn verbirgt.

2) Bezeichnend ist, dafs Kyd und andere (auch Shakespeare) das Wort *tragedy* gleichbedeutend mit *misfortune, death, a dreadful event* gebrauchen. Z. B. Sp. Tr. p. 41. *This very sword .... shall be the worker of thy tragedy.*

Vom dramatischen Standpunkt betrachtet, steht das Jeronimo-Vorspiel tief unter der Sp. Tr. In Jer. ist fast alles mangelhaft: es fehlt die Einheit der Handlung, denn das Stück zerfällt in zwei oder drei nur äufserlich zusammenhängende Teile und der Titelheld ist eine Nebenperson; das Intriguenspiel ist schlecht motiviert und ziemlich plump; die Personen vermögen unser Interesse nicht zu gewinnen und ihr Schicksal läfst uns kalt. Zwar sind die einzelnen Charaktere bestimmt gezeichnet, aber sie entwickeln sich nicht aus der Handlung heraus, sondern treten gleich fertig vor uns hin. Das Stück leidet, wie so manches andere der Zeit, an Überfülle der Handlung; im letzten Teil z. B., der ganz für die Schaulust berechnet war, hört infolge der fortgesetzten Kampfscenen der Dialog eine Zeit lang fast ganz auf oder beschränkt sich auf Bramarbasieren. Der Schlufs ist abrupt und wirkt fast mehr komisch als tragisch. An einzelnen gelungenen Stellen fehlt es allerdings nicht, auch die Diction vermag Schönheiten aufzuweisen, aber als dramatisches Ganze ist der Jer. wertlos und fand daher wohl auch seiner Zeit nur wenig Beachtung.

Anders verhält es sich mit der Sp. Tr. Zwar ist da auch die tragische Gesamtwirkung verfehlt, aber das Stück hat entschieden eine Reihe von Vorzügen, und seine Fehler sind meist die Fehler der englischen Volksbühne überhaupt, die an Überflufs in der Handlung, an Unwahrscheinlichkeit und wilder Mafslosigkeit litt, bis die klassische Richtung Mafs und Ziel brachte. Während uns der Jer. ganz kalt läfst, versteht es der Dichter der Sp. Tr., uns durch eine nicht uninteressante und im Fortschreiten sich mehr und mehr concentrierende Handlung für seine Hauptpersonen zu erwärmen. Der dramatische Aufbau ist nicht ohne Geschick. Nachdem die Exposition gegeben ist, schreitet die Handlung rüstig vorwärts, bis der tragische Knoten geschürzt ist, was mit der Ermordung des jungen Horatio geschieht. Die Weiterentwickelung bis zur Katastrophe ist entschieden der gelungenste Teil des Stücks. Hier tritt die Gestalt des alten Hieronimo in den Vordergrund, und mit poetischer Kraft weifs der Dichter das Innere eines von wahnsinnigem Schmerz und glühender Rachsucht durchfurchten Vaterherzens zu schildern und in grelle Beleuchtung zu stellen. Dafs die Rache so lange verzögert und Hieronimo durch parallele Fälle wiederholt an das ihm angethane Leid und seine Rachemission erinnert wird, dafs in seinem Wahnsinn wohlberechnete Methode ist, erhöht nur die Spannung und vertieft das Interesse an dem psychologischen Gemälde, das freilich auch durch einige ungeschickte Pinselstriche entstellt wird. Leider ist die auf barocke Weise herbeigeführte Katastrophe für uns ungeniefsbar, mag aber immerhin durch ihre Neuheit, und weil sie gründlich unter den Personen aufräumt, dem damaligen Theaterpublicum sehr imponiert haben. — Kyd vermag seinen Stoff nicht zu bewältigen; im Wollen und im Gestaltungsdrang steht er Marlowe kaum nach, die Flugkraft reicht aber nicht weit. So schuf er wohl glückliche Situationen und bedeutende dramatische Motive, welche spätere Dichter, wie z. B. Shakespeare, in rechter Weise zu verwenden wufsten, aber es fehlen Durchführung und Harmonie. Am besten versteht er sich immerhin auf ernste, oder aufregende Situationen, während ihm komische nicht recht gelingen, auch hat er von letzteren nur bescheidene Anwendung gemacht. — Seine Sprache weifs die verschiedensten Töne zur Geltung zu bringen: den Brustton echter Männlichkeit, wie die hohle Sophistik und teuflische Kaltblütigkeit der Schurken, den Flüsterton inniger Liebe und den Aufschrei schmerzzerrissener Seelen. Freilich fehlt es auch nicht an verfehlten und platten Stellen. In der Bühnentechnik zeigt sich Kyd wohl bewandert. Seine Scenen sind meist mit Geschick aufgebaut und wohl aneinander gefügt; das Auf- und Abtreten der Personen ist in der Regel genügend motiviert. — Was die einzelnen Personen der Sp. Tr. betrifft, so ist

nur die Figur des Hieronimo interessant und bedeutungsvoll, die übrigen sind weiter nichts als die althergebrachten Theaterhelden, Theaterschurken und Statisten; denn schurkische Höflinge (wie Lorenzo und Villuppo), erkaufte Mörder (wie Pedringano und Cerberin), ehrsame Heldenliebhaber (wie Horatio), liebende und klagende Frauen (wie Bellimperia und Isabella) waren stehende Typen der Volksbühne. Von Charakterentwicklung ist wenig zu merken; meist treten uns die Charaktere gleich fertig entgegen und werden nur immer von einer Seite gezeigt. Lorenzo z. B. giebt sich von seinem ersten Auftreten an als Schurke aus Princip; stets erscheint er als Todfeind der Liebhaber seiner Schwester, und warum er Bellimperia's Liebesglück zerstört, fragt sich der Zuschauer vergebens.

Bei allen Mängeln nimmt Kyd's Sp. Tr. immerhin eine bedeutungsvolle Stellung unter den Dramen der sogenannten Vorläufer Shakespeare's ein. Kyd gehört mit zu den ersten Dramatikern, die es unternahmen, die noch rohe und ungeheuerliche, aber zukunftsreiche englische Volksbühne, ohne deren guten Kern zu beeinträchtigen, mit ihrer klassischen Bildung zu durchgeistigen. Ist auch diese Verschmelzung des volkstümlichen und des gelehrten Geistes bei Kyd noch nicht recht gelungen, steht auch die aufdringliche Rhetorik manchmal in Widerspruch mit der Situation, so zeigt doch die Sp. Tr. einen gewaltigen Fortschritt gegen die naiven und kunstlosen Volksstücke der kurz vorhergehenden Epoche, gar nicht zu vergleichen mit den damals noch immer gern gesehenen Moralitäten und Mysterien. An Bühnenwirksamkeit stand die Sp. Tr. seiner Zeit hoch da, an poetischer und dramatischer Kraft, an harmonischer Ausführung und logischer Motivierung steht sie aber hinter den guten Dramen Marlowe's und Greene's zurück. Soviel ist gewifs, dafs man Kyd nicht, wie es häufig geschehen, eine ganz isolierte Stellung unter den damaligen Dramatikern anweisen darf. Solcher Dramen wie die Sp. Tr. wird es damals mehrere gegeben haben, sie sind uns nur nicht erhalten; und am allerwenigsten darf man Kyd's Stück schlechtweg als eine isoliertstehende Blut- und Schauertragödie bezeichnen. Freilich wird darin mit Dolchstöfsen Verschwendung getrieben, aber nirgends offenbart sich ausgesprochene Freude an Mordthaten und Greuelscenen, wie sie in anderen Tragödien der Zeit zur Schau tritt; über dem Ganzen schwebt immer die sittliche Idee der vergeltenden Gerechtigkeit. In den Stücken Marlowe's und anderer geht es oft noch viel blutiger zu und die Mord- und Greuelscenen sind raffinierter. Shakespeare's Titus Andronicus z. B. übertrifft an Scheufslichkeit und raffinierter Grausamkeit die Sp. Tr. bei weitem. Dafs überhaupt die damaligen Tragödien so blutig sind, erklärt sich einesteils aus der Vorliebe der Zuschauer für gewaltsame, wilde, aufregende Scenen, anderntcils aus der falschen Auffassung, welche die Dichter vom Tragischen hatten.

§ 7. Wer ist der Verfasser des Jeronimo?

Es ist nun die Frage zu beantworten: In welchem Verhältnis steht der Jer. zur Sp. Tr.? Wer ist der Verfasser des ersteren Stückes? Man denkt natürlich sofort an Kyd, aber der Autorschaft Kyd's stellen sich Schwierigkeiten entgegen. Obgleich Jer. im engen Zusammenhang mit der Sp. Tr. steht, zeigen sich doch bei beiden Stücken auffallende Verschiedenheiten. Dafs Jer. an dramatischem Wert tief unter der Sp. Tr. steht, ist schon hervorgehoben; nun kommt dazu, dafs im ersteren Stück die Diction knapp und kurz, der Dialog eilend, ja springend ist, im letzteren dagegen sich eine pathetische Breite mit zur Schau getragener Gelehrsamkeit geltend macht; während in der Sp. Tr. der Blankvers mit Geschick behandelt ist, zeigt er sich in Jer. holprig, hört oft ganz auf oder macht

dem Reim Platz; der tragische Charakter Hieronimo's ist im Vorspiel fast ins Komische verkehrt — und so liefsen sich noch verschiedene Gründe anführen, welche gegen die Annahme sprechen, dafs beide Stücke ein und demselben Verfasser angehören.

Die Litterarhistoriker sind nicht näher auf diese schwierige Frage eingegangen, oder begnügen sich meist mit einer kurzen Bemerkung, wenn sie die Frage überhaupt berühren. Gervinus z. B. sagt: Der Jer. sei offenbar von einem andern Dichter als erster Teil dazu gedichtet. Ulrici hält den Jer. für ein älteres Werk Kyd's, das aber später von einem andern überarbeitet worden sei. Prölfs und Koppel lassen die Frage offen, Kreyfsig, Klein u. a. berühren sie nicht. Scharf in seiner Dissertation *'Chips from English Literature'* (Leipzig 1881) widmet zwar Kyd auch 17 Seiten, ohne aber irgend etwas Neues zu bringen. — Tieck und Gervinus behaupten, Jer. sei erst später von einem anderen Dichter hinzugeschrieben worden. Gegen eine spätere Abfassung sprechen aber aufser der ausdrücklichen Titelbezeichnung *'First Part'* auch noch gewichtige innere Gründe. Zunächst das Versmafs: wäre der Jer. etwa erst in den 90er Jahren geschrieben, so müfste der Blankvers besser gehandhabt sein und es dürften vor allem nicht so viele Reime vorkommen. Ferner würde ein späterer Dichter dem Jeronimo eine viel wichtigere und ernstere Rolle zugewiesen haben und würde ihn nicht zu einer fast überflüssigen und durch euphuistische Witzhascherei läppischen Nebenfigur gemacht haben.[1]

Überhaupt würde ohne das vorausgehende Jeronimo-Vorspiel die Sp. Tr. viel an Verständlichkeit der Motive verlieren. Die Rache Andrea's ist zum Motiv des Stückes genommen; die Figur des Andrea-Geistes, die nur mit wenigen Worten im Prolog eingeführt wird, könnte aber nur wenig Interesse erwecken, wenn eben nicht dieser Andrea als Hauptperson des Vorspiels schon bekannt wäre. Ohne das Vorspiel hätte es der Umrahmung der Sp. Tr. durch die Rachedialoge von Ghost und Revenge nicht bedurft, denn es entwickelt sich eine ganz neue Handlung und durch die Ermordung des Horatio wird dem Hieronimo genügender Grund zur Rache gegeben. Die Exposition der Sp. Tr. wäre ohne das Vorspiel äufserst mangelhaft, wenn auch immerhin verständlich. Offenbar setzt die Sp. Tr. die Kenntnis des Jer. voraus. Daher stellt sich Andrea's Geist in der Eröffnungsscene nur mit kurzen Worten vor und geht dann sofort zu seinen Erlebnissen in der Unterwelt über; sein Bericht ist also gleich den folgenden exponierenden Scenen eine directe Fortsetzung des Jer.. Der ausführliche Bericht des Generals über die Schlacht und Andrea's Tod macht das Vorspiel nicht überflüssig, denn er ergänzt manches und fügt die auf der Bühne unvollkommen dargestellten Kampfscenen zu einem Gesamtbild. Neues fügt auch der Bericht hinzu, den Horatio der Bellimperia abstatten mufs. Kurz, die Exposition nimmt entschieden Bezug auf ein vorausgehendes Vorspiel und stimmt in Einzelheiten genau mit der Darstellung in Jer. überein.

Wenn nun, wie man annehmen mufs, Jer. vor der Sp. Tr. geschrieben ist, so bieten sich zwei Möglichkeiten: entweder hat Kyd das Werk eines anderen Dichters fortgesetzt, oder sein eigenes. Jer. ist nichts weniger als ein abgeschlossenes Stück; sein jäher Schlufs gleicht einem Fragezeichen und weist energisch auf eine die Rache bringende Fort-

---

1) Der Widerspruch in der Charakterzeichnung Jeronimo's erklärt sich nur, wenn man annimmt, dafs Jer. wirklich als Vorspiel zuerst geschrieben ist. Im ersten Stück ist Jeronimo noch wenig beteiligt, daher konnte ihn der Dichter auch von der heitern Seite zeigen; im zweiten aber wird er Hauptperson, und mit seiner tragischen Bedeutung wächst daher der Ernst und das Pathos seiner Worte von Akt zu Akt.

setzung. Der Dichter — sei es nun Kyd oder ein anderer — würde also jedenfalls die Fortsetzung selbst geschrieben haben, sofern nicht äufsere zwingende Ursachen dies verhindert hätten. Undenkbar ist mir aber, dafs ein so unvollkommenes Stück wie Jer., mit seinen interesselosen Charakteren einen anderen Dichter, und zwar Kyd, zur Fortsetzung hätte reizen können. Ich glaube deswegen, dafs Jer. ebenfalls Kyd zugeschrieben werden mufs, und werde weitere Gründe für meine Annahme bringen.[1]

Dafs Jer. an dramatischem und poetischem Wert hinter der Sp. Tr. zurücksteht, ist kein schwerwiegender Grund gegen die Autorschaft Kyd's. Vorspiele sind häufig nicht so interessant wie das Hauptspiel, und die Erscheinung, dafs ein Dichter erst im zweiten Teil seiner poetischen Aufgabe zu voller Kraft gelangt, ist nicht selten: Kyd erwärmte sich augenscheinlich erst nach und nach an seinem Stoff, wie die Entwicklung der Hieronimo-Gestalt beweist. — Wie erklärt sich aber die Verschiedenheit in Diction und Vers? In der einzig vorliegenden Ausgabe von 1605 ist der Jer. ohne Zweifel nur in einer sehr verstümmelten Form auf uns gekommen. Das geht deutlich aus den Lücken und einzelnen unklaren Textstellen hervor. Hier einige Beispiele für die Lückenhaftigkeit des Textes:

Jer. p. 359. Why, is she not a woman? she must weep
Awhile, as widows use, till their first sleep; —
Who (?) in the morrow following will be sold
To new, before the first *are* throughly cold.

Vor *who* (= *which*) müssen ein oder zwei Zeilen ausgefallen sein, welche das Wort *tears* enthalten haben.

p. 378. Medina: Art thou that villain?
Lazarotto: How didst thou know my name?

Aus Lazarotto's Frage geht hervor, dafs Medina seinen Namen genannt hat, was hier nicht der Fall ist.

p. 392. If thou be'st valiant, cease these idle words,
And let revenge hang on our glittering swords, —
With this proud prince, the haughty Balthazar.

Horatio spricht hier zu Balthazar; wie aber die letzte Zeile zu verstehen, woran sie sich grammatisch anschliefst, ist nicht recht ersichtlich. Offenbar ist hier wieder etwas ausgefallen. Vielleicht ist eine Zeile wie die folgende zu ergänzen:

Enough! I speak no more, and will now war
With this proud prince, the haughty Balthazar.

(Beiläufig sei hier mit erwähnt, dafs p. 394 die Bühnenanweisung '*Then enter Charon and the Ghost of Andrea*' Revenge mit zu nennen vergifst.) — Meine Meinung ist nun folgende: Wir haben es hier mit einem jener Raubdrucke zu thun, die in jener Zeit, wo litterarisches Eigentum wenig respektiert wurde, und wo besonders die Theaterdichter sich wenig oder gar nicht um den Druck ihrer Bühnenwerke kümmerten, sehr häufig waren. Irgend ein Unbefugter, vielleicht ein Buchhändler, schrieb wohl im Theater, so gut es ging, das Stück nach und druckte es dann in dieser mangelhaften Form. Heywood erzählt einmal, dafs einige seiner Stücke zufällig in die Hände des Druckers gerieten und infolgedessen waren sie '*so corrupt and mangled, copied only by the ear, that I have been as unable to know them,*

1) Eine dritte Möglichkeit wäre, dafs Kyd mit einem andern zusammen die Hieronimo-Tragödie geschrieben habe; dann müfste man aber (von den *Additions* des Jahres 1602 abgesehen) in der Sp. Tr. eine zweite Hand erkennen, was nicht der Fall ist. Das Stück ist in Diction und Vers durchaus einheitlich.

as ashamed to challenge them.' — Nicht selten wurden die Stücke auch durch willkürliche Einschiebungen und Überarbeitungen seitens der Schauspieler und Theaterunternehmer verändert und entstellt. — Für eine Theaternachschrift würden besonders folgende zwei Gründe sprechen:

1. Alle Einschaltungen des den Jeronimo spielenden Schauspielers betreffs seiner kurzen Figur, sowie die faden Schlufswitze, welche auf der Popularität der Jeronimo-Rolle fufsen, sind getreulich mit aufgezeichnet.

2. Das häufige Vorkommen von Reimcouplets, bei denen die eine Verszeile nur aus wenigen Sylben besteht, z. B.

p. 351. But, my liege.
Here must be kind words, which doth[1] oft besiege
The ears etc.

p. 352 Mettle to the crown.
Would shake the king's high court three handfuls down

p. 353. Hard fate,
When villains sit not in the highest state.

Der Schreiber, der nicht immer nachkommen konnte, merkte sich zunächst die Reimworte. Die Annahme einer unbefugten Theaternachschrift erklärt auch sonst manches Auffällige, besonders das Fehlen der in der Sp. Tr. so beliebten lateinischen Citate, der mythologischen Bilder und längerer pathetischer Reden: so auch erklärt sich das Mifsverständnis, dafs Don Pedro auf Seite der Portugiesen in der Schlacht fällt (p. 391), während er doch in der Sp. Tr. als Bruder des Vicekönigs auftritt.

Läge der Jer. in seiner ursprünglichen Textgestalt vor, so würde die Autorschaft Kyd's ohne Zweifel sich viel leichter ergeben; aber trotz aller Verstümmelungen und Entstellungen läfst sich doch so viel Gleichartiges und Verwandtes bei den beiden Stücken erkennen, als nötig ist, um mit ziemlicher Sicherheit auf dieselbe Hand zu schliefsen. Folgende Punkte mögen meine Behauptung beweisen.

I. Nicht allein kommen in der Sp. Tr. genau dieselben Personen wie in Jer. vor (selbst die überflüssige Isabella fehlt nicht), es wiederholen sich auch dieselben Motive, Handlungen und Situationen. Hier wie dort hafst Lorenzo den Liebhaber seiner Schwester und stiftet dessen Ermordung an, indem er gleichzeitig der Bellimperia einen neuen Liebhaber aus höherem Stand zuführt. Hier wie dort wird bei einem Stelldichein der Liebhaber ermordet, in Jer. freilich der falsche. Hier wie dort macht ein Brief die Mörder bekannt; in Jer. warnt der Marschall den Andrea durch einen Brief, in der Sp. Tr. entdeckt Bellimperia durch ein Billet dem Hieronimo die Mörder seines Sohnes. Hier wie dort bedient sich Lorenzo feiler Schurken zu seinem Mordstück und entledigt sich ihrer auf ähnliche Weise. Hier wie dort benehmen sich diese Schurken beim Verhör übermütig und trotzig, weil sie sich durch den ihnen von Lorenzo versprochenen Pardon sicher fühlen. Hier wie dort schlägt Hieronimo denselben ironisch-sarkastischen Ton an, wenn er über oder mit Lorenzo spricht. Vgl. Jer. pp. 359, 361, 369. Sp. Tr. pp. 141, 147.

In beiden Stücken endlich findet man die gleiche Vorliebe für aufregende, gewaltsame Scenen, für hochtrabende Worte und geschraubtes Pathos, überhaupt dieselben Vorzüge und Schwächen.

---

1) *doth* ist wohl als archaische Pluralform aufzufassen.

II. In Jer. wie in der Sp. Tr. wechselt die Scene beständig zwischen Spanien und Portugal und der Dichter läfst unnötigerweise immer das Schiff benutzen, wenn Gesandte reisen, wiewohl er recht gut weifs, dafs Spanien und Portugal aneinander stofsen:

Sp. Tr p. 12. Where Spain and Portingal do jointly knit
Their frontiers, leaning on each other's bound.

Jer. p. 365. König zu Andrea:
Ourself in person
Will see thee safe aboard.

Sp. Tr. p. 133. König zum Vicekönig:
'T is not unknown to us, for why you come,
Or have so kingly cross'd the raging seas.

III. Gleiche oder ähnliche Ausdrücke und Gedanken sind nicht selten, z. B.

Jer. p. 380. (A tucket within.)
Spain. How now! what means this trumpet's sound?

Sp. Tr. p. 15. (A tucket[1] afar off.)
King. What means this warning of the trumpet's sound?

Jer. p. 393. To whether dost thou yield?

Sp. Tr. p. 18. To whether didst thou yield?

Jer. p. 393. Content thee, boy, thou shalt sustain no wrong.

Sp. Tr. p. 19. Content thee. Marshal, thou shalt have no wrong.

In den beiden letzten Beispielen bezieht sich der gleiche Ausdruck immer auf den gleichen Fall.

Jer. p. 372. Lorenzo. The fewer in a plot of jealousy
Build a foundation surest, when multitudes
Make it confused, ere it come to head.
Be secret then, trust not the open air.
For air is breath, and breath-blown words raise care.

Sp. Tr. p. 83. Lorenzo. I list not trust the air
With utterance of our pretence therein;
For fear, the privy whispering of the wind
Convey our words amongst unfriendly ears.

Auffallend sind auch die parallelen, nachäffenden Befehle spanischer- und portugiesischerseits.

Jer. p. 386. Andrea. Lord General.
Breathe, like your name, a general defiance
'Gainst Portugal.
General. Defiance to the Portugals!
Balthazar, The like
Breathe our lord general against the Spaniards.
General. Defiance to the Spaniards!

Sp. Tr. p. 132.
King. Go, brother, 't is the duke of Castile's cause;
Salute the Viceroy in our name.
Castile. I go.
Viceroy. Go forth. Don Pedro, for thy nephew's sake,
And greet the Duke of Castile.
Pedro. It shall be so.
Ähnlich p. 171.

Erwähnt sei hier auch noch, dafs in beiden Stücken die Personen sich gern selbst anreden, oft auch ihre Glieder oder Dinge, die sie in der Hand tragen:

Jer. p. 350. Beard, thou art fifty full.
p. 376. Arm, hast thou slain thy bountiful kind lord?
Sp. Tr. p. 74. Pedringano. Now, Pedringano, bid thy pistol hold.
p. 76. Serberine. Here, Serberine, attend.
p. 109. Hieronimo. Hieronimo. beware; go by, go by!

IV. Zahlreiche Reimcouplets sind sowohl in Jer. als auch in der Sp. Tr. und in Corn. in den Blankvers eingestreut, was auch auf dieselbe Hand hindeutet.

---

1) *Tucket* = *'a particular set of notes on the trumpet, used as a signal for a march'*. Dieses seltene Wort kommt also in beiden Stücken vor. Shakespeare gebraucht es nur wenig, z. B.
King Henry V, IV, 2: *Then let the trumpets sound*
The tucket-sonance.
Lear, II, 4 heifst es: *(A tucket within.)*

V. In Bezug auf die Diction haben Jer. und Sp. Tr. viel Übereinstimmendes. Die Kürze des Ausdrucks in Jer. gegenüber der prunkenden Breite in der Sp. Tr. erklärt sich aus der begründeten Annahme, dafs das Jeronimo-Vorspiel uns nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt vorliegt. Im übrigen zeigt sich hier wie dort derselbe Stil. Der Dichter beider Stücke ist sprachgewandt, kennt die Alten und versteht es, seiner Diction durch Anwendung rhetorischer Figuren und Tropen Leben und Wirksamkeit zu geben. Dabei ist die affectierte euphuistische Sprechweise in beiden Stücken charakteristisch. Alle Formen euphuistischer Ausdrucksweise, die Dr. Landmann in seiner Abhandlung *'Shakespeare and Euphuism'* aufzählt, finden sich reichlich bei Kyd, vor allem das charakteristische Antithesenspiel. An weit gesuchten Metaphern, an gekünstelten abgeschmackten Vergleichen ist besonders Jer. reich, aber auch die Sp. Tr. weist alle Vorzüge und Geschmacklosigkeiten des damaligen Modestils auf.

Um nun die Ähnlichkeit der Diction darzuthun, will ich unter der Rubrik der einzelnen Figuren und Tropen Beispiele aus beiden Stücken nebeneinander setzen.

a) Epitheton ornans. (Reichlich angewandt.)

Jer. p. 351. honey'd speech; 352. speech wellstrung; 355. lip-blushing kiss; 360. my true-breasted father: 372. breath-blown words; 399. his all-wrathful sword.

Sp. Tr. p. 8. honey'd speech; 13. neighbour-bounding lands; 131. crimson-coloured spring; 152. stately-written tragedy; 172. never-dying wars. etc.

Zum Beweis, dafs Kyd besonders zusammengesetzte Adjective liebt, gebe ich einige Beispiele aus der 'Cornelia':

p. 190. deadgrown joys (engoisses cruelles); 199. thorny-pointed spears (pointes hérissées); 207. brawnfallen (décharné); 224. stiffnecked horses (chevaux courageux); 234. orient-pearled isles (bords perleux de l'Orient); 242. bristle-pointed (hérissonant).

b) Wiederholung (Anaphora etc).

Jer. p. 351. O here's a lad of mettle, stout Don Andrea,
Mettle to crown.

p. 360. — my ears
Have suck'd in poison, deadly poison.

Sp. Tr. p. 36. In time the savage bull sustains the yoke;
In time all haggard hawks will stoop to lure;
In time small wedges cleave the hardest oak; etc.

p. 90. Where shall I run to breathe abroad my woes,
My woes, whose weight has wearied the earth?

p. 22. My late ambition has distained my faith;
My breach of faith occasion'd bloody wars;
Those bloody wars have spent my treasure;
And with my pleasure my people's blood; etc.

p. 163. Here lay my hope, and here my hope has end:
Here lay my heart, and here my heart was slain:
Here lay my treasure, here my treasure lost: etc.[1]

c) Antithese (Contrast, Oxymoron. In beiden Stücken sehr häufig).

Jer. p. 353. One peers for day, the other gapes for night.

p. 368. Yet he is an honest duke's son, —
But not the honest son of a duke.

p. 376. I hit, yet missed. —

Sp. Tr. p. 29. — he lives ... in pleasing servitude.

p. 37. Yet might she love me for my valiancy:
Ay, but that's slander'd by captivity.
Yet might she love me to content her sire:
Ay, but her reason masters his desire; etc.

p. 67. O eyes! no eyes, but fountains fraught with tears;
O life! no life, but lively form of death; etc.

d) Wortspiel.

Jer. p. 358. O ducats, dainty ducks; forgive me, ducats
I'll fetch you duck enough for gold.

p. 368. Take up thy pen, or I'll take up thee.

p. 386. Lord General,
Breathe. like your name, a general defiance.

[1]) Die beiden letzten (nur teilweise citierten) Beispiele sind in mehrfacher Beziehung interessant. Klein meint, Kyd zeige Bekanntschaft mit dem spanischen Drama wegen 'jener wunderlichen Recapitulationsfigur, die am Schlusse einer ausgesponnenen Rede die Schlagwörter der vereinzelten Bilder und Gleichnisse zusammenfafst und vorbeidefilieren läfst'.

Sp. Tr. p. 21. Then rest we here awhile in our unrest.
p. 105. Good leave, have you: I pray you, go;
For I'll leave you, if you can leave me so.
p. 111. And here surrender up my marshalship;
For I'll go marshal up the fiends in hell.
p. 132. — but all of discords fram'd:
Talk not of cords, but let us now be gone.
For with a cord Horatio was slain.

e) Ironie.

Jer. (häufig als Witz):
p. 357. As many ways as there are paths to hell,
And that's enou' i'faith. From usurer's door — etc. bis
From dicing-houses — but from the court none, none.
p. 369. Signior Andrea, 't is a villainous age this, that a nobleman etc.
p. 359. Here is no fine villainy, no damned brother. (Aside.)
Sp. Tr. p. 53. Ay, thus and thus; these are the fruits of love! (They stab him.)
p. 87. Hangman. Alas! Sir, you are a foot too low to reach it etc.
p. 147. For you have given me cause; ay, by my faith have you.

f) Hyperbel.

Jer. p. 358. And I'll rain showers of ducats in thy palm.
p. 366. Lorenzo's bounty I do more enfold
Than the great'st mine of India's brightest gold.
Sp. Tr. p. 55. To drown thee with an ocean of my tears.
p. 91. My woes, whose weight has wearied the earth? —
Made mountains march with spring-tides of my tears.
p. 100. Who burnt like Aetna for Andrea's loss.

g) Umschreibung.

Jer. p. 367. Hast thou worn
Gowns in the university, toss'd logic, suck'd
Philosophy, ate cues, drunk cees, and cannot give
A letter the right courtier's crest?
Sp. Tr. p. 46. Our hour shall be, when Vesper 'gins to rise, etc.
p. 105. He had not seen the back of nineteen years,
When his strong arm unhorsed the proud Prince Balthazar.

h) Metapher. (Zahlreich angewandt.)

Jer. p. 350. My knee sings thanks.
p. 350. I'll speak in drops, when I do fail in words.
p. 360. — my ears
Have suck'd in poison.
p. 373. At which I thunder'd words all clad in proof.
p. 385. Coward! — relentless rib of steel!
Sp. Tr. p. 25. — his sight is second hell!
p. 26. Who, living, was my garland's sweetest flower.
p. 111. For thou hast made me bankrupt of my bliss.
p. 145. Hieronimo,
Be not a history to aftertimes.
p. 159. Perseda, blissful lamp of excellence.
p. 131. Had Proserpine not pity on thy youth,
But suffer'd thy fair crimson-colour'd spring
With wither'd winter to be blasted thus?

i) Personification.

Jer. (c. 20 Beispiele).
p. 353. And policy and pride walk like two exiles.
p. 371. Nor fits it news so soon kiss subject's ears.
p. 392. And let revenge hang on our glittering swords.
Sp. Tr. (c. 40 Beispiele).
p. 7. My valour drew me into danger's mouth.
p. 33. So am I slain by beauty's tyranny.
p. 49. Now that the night begins with sable wings
To overcloud the brightness of the sun.
p. 91. The blust'ring winds, conspiring with my words,
At my lament have mov'd the leafless trees.

k) Synekdoche.

Jer. p. 350. Kneel by thy father's loins.
p. 360. Against the virtuous rivers of his life.
p. 370. Much doth your presence grace our homely roof.
Sp. Tr. p. 13. Both battles join and fall to handy-blows.
p. 89. Well thou art even the merriest piece of man's flesh, that ever groaned at my office door.
p. 154. And if the world like not this tragedy.

l) Metonymie. (Häufig.)

Jer. p. 362. Father, my best endeavour shall obey you.
p. 365. Until we meet in purple (= battle).
p. 391. Let them both meet, in crimson tinctures shine.
Sp. Tr. p. 54. What outcries pluck me from my naked bed?
p. 55. How couldst thou strangle virtue and desert?
p. 77. Who first lays hands on me, I'll be his priest. (He strives with the Watch.)
p. 131. — Isabella's eyes,
Whose lights are dimm'd with overlong laments.

m) Vergleich und Bild. (Ziemlich häufig.)

Jer. p. 352. I will be hard like thunder, and as rough
As northern tempests etc.

p. 374. — here I'll lean,
Like a court-hound, that licks fat trenchers clean.

p. 384. O in thy heart
Weigh the dear drops of many a purple part,
That must be acted on the field's green stage.

p. 387. His sword so falls upon the Portugals,
As he would slice them out like oranges.

p. 389. Soldiers drop down as thick, as if death mow'd them;
As scythe-men trim the long-haired ruffian fields,
So fast thy fall, so fast to fate life yields.

Sp. Tr. (c. 25 Beispiele).

p. 13. Their violent shot resembling th'ocean's rage,
When, roaring loud and with a swelling tide,
It beats upon the rampiers of huge rocks, etc.

p. 19. He hunted well that was a lion's death;
Not he that in a garment wore his skin, etc.

p. 43. Now, madam, since by favour of your love
Our hidden smoke has turned to open flame, etc.

p. 43. My heart, sweet friend, is like a ship at sea,
She wisheth port: where riding all at ease, etc.

p. 103. Led by the lodestar of her heavenly looks,
Wends poor oppressed Balthazar, etc.

p. 129. Hieronimo, when as a raging sea,
Tossed with the wind and tide, o'erturneth then,
The upper billows, course of waves to keep, etc.

n) Sentenz.

Jer. p. 356. Honour'd promotion is the sap of love.

p. 371. The badger feeds not till the lion's served.

p. 372. — trust not the open air,
For air is breath and breath-blown words raise care.

Sp. Tr. (c. 15 Beispiele).

p. 17. And cards once dealt, it boots not ask why so.

p. 42. Where words prevail not, violence prevails.

p. 61. The end is crown of every work well done:
The sickle comes not, till the corn be ripe.

p. 97. — under feigned jest
Are things conceal'd that else would breed unrest.

Erwähnt sei endlich auch noch das häufige Vorkommen der rhetorischen Frage.

Diese Beispiele mögen genügen, um die Ähnlichkeit der Diction in beiden Stücken zu zeigen.

Aus all den Gründen und Übereinstimmungen, die unter den Nummern I—V angeführt sind, ist wohl der *'First Part of Jeronimo'* mit **Gewifsheit als Kyd's Erzeugnis anzusehen.**

§ 8. Kyd's Versification.

Wiederholt habe ich schon auf das Versmafs Bezug nehmen müssen; da nun Kyd mit zu denjenigen dramatischen Dichtern gehört, die am frühesten den **Blankvers** verwandten, halte ich es für passend und nicht uninteressant, hier eine Untersuchung der Kyd'schen Versification folgen zu lassen. Ich beginne mit demjenigen Stück, welches den Blankvers in der vollkommensten Form zeigt, mit der *'Cornelia'*, deren Text uns zweifelsohne in reiner Gestalt vorliegt.

a) Cornelia.

Kyd bekundet hier eine gewisse Meisterschaft in der Behandlung des Blankverses. Die Verse sind gewandt und fliefsend. Der Regel nach sind die Versausgänge männlich; ich habe nur c. 70 weibliche Verse gezählt, z. B.

p. 183. Great Jupiter, our city's sole protector.

Dagegen sind Endungen wie *guided, I see him (see'm), horror* und *given* (einsilbig) kaum als weiblich anzusehen, wenigstens nach damaliger Auffassung nicht. — Die **Cäsur** ist beweglich, sie tritt ein nach der 4., 5., 6. oder 7. Sylbe. — Das **Enjambement** ist reichlich angewandt, c. 190 mal, z. B.

p. 183. And oft ye have your heavy hands withheld
From this poor people etc.

p. 223. Travers'd the seas, and shortly after back'd
With winter'd soldiers etc.

Verse, welche in der Rede einer Person unvollständig gelassen sind, werden durch die nachfolgende Person regelmäſsig ergänzt, z. B.

p. 223. Brutus: He is not bloody.
Cassius: But my bloody jars.

An mangelhaften Versen habe ich im ganzen Stück nur zwei gefunden:

p. 185. For, Rome, thou now resemblest a ship.

p. 224. Anoint their sinews fit for wrestling.

Zwei sechsfüſsige Verse kommen vor:

p. 192. Thine eyes (O deplorable Pompey!) — I am she.

p. 234. Better it is to die than be suspicious.

Das Wort *suspicious* ist viersylbig zu fassen; der Vers beginnt hier mit einem Trochäus, ein Fall, der öfter vorkommt. Pag. 208 ist durch den Druck der Vers verdorben worden, es muſs gedruckt werden:

Be so discomfited? O would it were
But an illusion.
Chorus: Madam, never fear.

Wie in seinen andern Stücken hat Kyd auch in der Corn. des Reimes nicht entbehren können. Reimcouplets, ja selbst Strophen mit gekreuzten oder verschlungenen Reimen machen sich überall breit, wo die Sprache pathetischer wird. In den Chorliedern besonders genügt ihm der Schlagreim nicht und er bringt eine reiche Variation in Reimstellung und Versmaſs. An mehreren Stellen, z. B. p. 227, muſs dann auch der Jambus dem Trochäus weichen.

b) Spanish Tragedy.

Auch von der Sp. Tr., deren ursprünglicher Text uns wohl gröſstenteils in mehr oder weniger reiner Gestalt vorliegt [1]), läſst sich viel Lobenswertes in Bezug auf den Vers sagen. Wenn nun aber doch eine ziemliche Anzahl von unvollkommenen oder schlechten Versen mit unterlaufen, so darf man wohl Kyd nicht allein den Vorwurf machen. Spricht doch schon das Titelblatt von Allde's Ausgabe von *such grosse faults as passed in the first impression.* Die 'Zusätze Ben Jonson's' sind entweder in sehr fehlerhaftem Versmaſs oder geradezu in Prosa geschrieben, und ich werde sie hier zunächst gar nicht berücksichtigen.

Daſs die Sp. Tr., da sie älter als die Corn. ist, in mehreren Punkten strenger mit dem Blankvers verfährt, ist von selbst einleuchtend. Weibliche Verse *(double endings)* kommen fast gar nicht vor, das Enjambement ist weniger oft angewandt, nur c. 70 mal. Reime kommen oft vor, wie schon erwähnt. So ist z. B. im zweiten Akt die erste Scene zwischen Lorenzo und Balthazar gereimt, ebenso die Liebesscene in der Laube. Hier und da tritt wohl auch Alliteration auf, aber ohne bewuſste Durchführung, z. B. pp. 8, 145, 163. Einzelne Scenen, die sog. Volksscenen, sind in Prosa: so ein Teil der Scene zwischen Hangmann und Pedringano und der Monolog des Boy.

1) Der fast lückenlose Text, die langen lateinischen Citate und die im ganzen correcten Verse sprechen dafür.

Die Regel, dafs eine folgende Person einen unvollständigen Vers ergänzt, findet sich ebenfalls in der Sp. Tr., wie auch im Jer., nur dafs im Gegensatz zur Corn. zahlreiche Ausnahmen vorkommen, über 60, z. B.

p. 21. Alexandro. Ay, my good lord.
Viceroy. Then rest we here awhile in our unrest.

Zu diesen unvollkommenen Versen am Ende der Rede oder in kurzen Antworten und Ausrufen gesellen sich zahlreiche abnorme Verse anderer Art, von 3, 4, 6, ja 7 Füfsen, nicht zu reden von ganz unrhythmischen Zeilen. Gleich wie Marlowe in seinem 'Tamburlaine' Alexandriner einstreut, scheint auch Kyd mit Vorbedacht zur Abwechslung Vier- und Sechsfüfsler zu bringen. Hierbei finden sich dann auch einzelne weibliche Versausgänge. Beispiele:

p. 138. The pledge of Castile's peace. (3 Füfse.)
p. 153. Each one of us must act his part. (4 F.)
In unknown languages. (3 F.)
p. 136. What honour were't in this assembly. (4 F.)
p. 147. My help? Why, my good lords, assure yourselves of me;
For you have given me cause; ay, by my faith, have you. (6 F.)
p. 67. If you unjustly deal with those that in your justice trust. (7 F.)

Siebenfüfsige Verse kommen nur 5 mal, sechsfüfsige etwa 25 mal vor, während die vierfüfsigen sehr zahlreich sind.

Man würde den Elisabethanischen Dichtern Unrecht thun, wollte man an ihre Verse den Mafsstab der Jetztzeit legen. Mit Hülfe der damals erlaubten Zusammenziehungen, Verschleifungen und anderen metrischen Licenzen wird mancher hartklingende Vers lesbar; auch ist bei romanischen Worten der Accent bisweilen verschoben. Verse wie die folgenden haben daher nichts Anstöfsiges:

p. 34. Who when king Stephen bore sway in Albion.
p. 67. Thus have I shamelessly hazarded my life.
p. 97. Which as a nine-day's wonder being overblown.
p. 78. Hieron'mo? Carry me b'fore whom you will.
p. 151. Which to your discretion shall seem best.
p. 152. Th'Italian tragedians were so sharp of wit.

Worte wie *Stephen, being, taken, heaven* sind einsilbig, *gracious, colonel, Gloucester* u. a. dreisilbig, *discretion* viersilbig zu lesen.

Bisweilen beginnt die Verszeile mit einem Anapäst (Auftakt) oder Trochäus:

p. 8. And Achilles' Myrmidons do scour the plain.

Manchmal besteht ein Versfufs nur aus einer Hebung nach einer Pause:

p. 130. Alas, my lease, it cost me ten pound.
p. 77. On to Hieronimo's: help me here.

Der Hazlitt-Dodsley'sche Text ist teilweise ziemlich uncorrect, durch den Druck ist mancher Vers verdorben, auch ist die Apostrophierung der zu elidierenden Vokale nicht durchgeführt. Ich gebe im folgenden einige Verbesserungen.

Pag. 81 sind die Verse so zu ordnen:

Lorenzo. What's he?
Messenger. I have a letter to your lordship.
Lor. From whence?
Mess. From Pedringano, that's imprison'd.
Lor. So he's in prison then?
Mess. Ay, my good lord.

Pag. 82 mufs es wohl heifsen:

What would he with us? — He writes us here:
Do stand, good lord, and help me in distress.

Pag. 97 und 98 ist zu drucken:
Lor. But here she comes. Now, sister?
Bell-Imp. Sister? no,
Thou art no brother but an enemy.

Pag. 101 und 102:
Balth. 'Tis I that love.
Bell-Imp. Whom?
Balth. Bell-Imperia.
Bell-Imp. But I that fear.
Balth. Whom?
Bell-Imp. Bell-Imperia.
Lor. You fear yourself?
Bell-Imp. Ay, brother.
Lor. How?
Bell-Imp. As those,
That what they love are loath and fear to lose.

Der Reim (those: lose) ist hier bei Hazlitt ganz verloren gegangen, ebenso im folgenden Beispiel, p. 128:
What's here? The humble supplication
Of Don Bazulto for his murder'd son.

Supplication ist fünfsilbig, wie im folgenden Beispiel das franz. Wort *poniard* dreisilbig ist:
Pag. 111: Stand from about me!
I'll make a pickax of my poniard.

Pag. 128: Senex. Ay, Sir.
Hier. No, Sir, it was my murder'd son,
O my son, o my son Horatio!

Pag. 138: Bell-Imp. I see mylord my father.
Balth. Truce, my love,
I'll go salute him.

Pag. 139: E'en so: what new device have they devis'd?
Trow! Pocas palabras! mild as the lamb;
(Is't) I'll be reveng'd. No, I am not the man.

Pag. 141 ist wohl so zu ändern;
Lor. Hieronimo, I never gave you cause.
Hier. My lord, I know you did not.
Castile. Therefore pause.

Pag. 142 mufs es heifsen:
To combat Acheron and Erebus
In hell, or near-by Styx and Phlegethon.

Pag. 150. But say, Hieronimo, what then became
Of him that was the bashaw?
Hier. Marry, thus:
He, moved with remorse of his misdeeds,
Ran to a mountain top and hung himself.

Pag. 154: Hier. You'll play this gear?
Lor. I warrant you.
Hier. Why, so:
Now shall I see the fall of Babylon.

Manche fehlerhafte Verse würden sich durch Hinzufügung oder Auslassung eines Wortes leicht verbessern lassen. Da aber durch derartige Emendationen der ursprüngliche Text sich doch nicht herstellen läfst, würden sie nur von zweifelhaftem Wert sein. Verhältnismäfsig sind aber nur wenige unrhythmische Zeilen zu finden, z. B.:

p. 147. It pleased you at the entertainment of the ambassador.

An Druckfehlern habe ich folgende zu berichtigen:

p. 123. *Ay, heavens* (statt heaven) *will be reveng'd of every ill;*
Nor will they suffer murder unrepaid.

p. 141. *I'll meet them* (statt him) *face to face.*

p. 171 ist bei Dodsley ein Vers ausgelassen, es mufs heifsen:
To weep my want for my sweet Balthazar.
Spain has no refuge for a Portingal.

Unverständlich ist mir der Vers p. 108:
And, Balthazar, I'll be with thee to bring —
Statt *bring* ist wohl ein anderes Verb zu setzen.

c) Jeronimo.

Die Untersuchung der Versification in Jer. bereitet Schwierigkeiten. Da das Stück offenbar von Kyd verfafst und also früher als die Sp. Tr. geschrieben ist, müfste es eine strengere metrische Behandlung zeigen; dies ist aber nicht der Fall, denn im Gegensatz zur Sp. Tr. sind weibliche Verse nicht selten und das Enjambement kommt oft vor (c. 100 mal auf 48 Seiten). Durch diese Thatsache wäre man gezwungen, auf eine spätere Abfassung

zu schliefsen, wenn nicht, wie schon dargethan, die Gewifsheit bestände, dafs der Jer. nur in zerrütteter Gestalt vorliegt. Das Stück ist allerdings in Blankversen geschrieben und es fehlt auch nicht an guten, kräftigen, gewandten Versen, im allgemeinen glaubt man aber doch Prosa vor sich zu haben, welche allerdings auch in mehreren Scenen eintritt. Daneben zeigt sich nun eine überall hervordrängende Flut von Reimen und gereimten Stellen, die dem Gedanken Wahrscheinlichkeit verleihen, dafs Kyd das Stück ursprünglich in Reimen geschrieben und dafs er oder ein anderer ihm später das modische Gewand des Blankverses notdürftig übergeworfen habe. (Bekannt ist ja, dafs mehrere in Prosa geschriebene Stücke später mit willkürlich abgebrochenen Zeilen gedruckt wurden, um ihnen das Ansehen zu geben, als wären sie in Blankversen geschrieben. Vgl. Ulrici, *Shakespeare's Dramat. Kunst,* 3. Aufl. p. 145). Wenigstens machen die vielen Reimcouplets den Eindruck, als habe Kyd das Stück lieber in Reimen als in Blankversen geschrieben.

Alle Verszeilen in Jer. eingehend nachprüfen zu wollen, würde eine undankbare Arbeit sein. Ich habe es bei den ersten 15 Seiten gethan und dabei folgendes Resultat erhalten: Weibliche Vers-Endungen 29. Enjambement 37 mal, Reimcouplets 86, unvollständige Verse von 4 und weniger Füfsen 61, sechsfüfsige 17, siebenfüfsige 1, unrhythmische Zeilen 13. Für das ganze Stück würden sich wahrscheinlich ähnliche Zahlen ergeben.

Manche Verse erscheinen freilich nur durch den Druck falsch. Ich gebe folgende Verbesserungen:

Pag. 352: Cast. I should have chosen Don Lorenzo.
Med. I,
Don Rogero.
Rog. O no, not me, mylords.

Pag. 354: If thou'dst remain here with me, and not go.

Pag. 355: And both will strive t' aspire.
When two vexed clouds justle, they strike out fire.

Aspire und *fire* sollen hier wohl reimen.

Pag. 363: Balth. Tribute for tribute then, and foes for foes.
And. I bid you sudden wars.
Balth. I, sudden blows,
And that's as good as wars, Don, I'll not bate.

Pag. 364: And so shall thine.
And. And thine.
Balth. What, give no place?
And. To whom?
Balth. To me.
And. To thee? Why should my face,
That's placed above my mind, fall under it?

Pag. 364: Balth: Darest thou?
And. I dare.
Balth. I am all vex'd.
And. I care not.
Balth. I shall forget the law.
And. Do.
Balth. Shall I?
And. Spare not.
Balth. But thou wilt yield first.
And. No.
Balth. I hug thee for't!
The valiant'st spirit e'er trod the Spanish court.

(*Spirit* ist einsilbig.)

Pag. 381: You told me that your spirit should put on peace.
But see, war follows war.
And. Nay, sweet love, cease.

Pag. 382: Bell-Imp. O let me kiss thee first.
And. The drum again!
Bell-Imp. Hath that more pow'r than I?
And. Do't quickly then.
Fare well! etc.

Pag. 385: Lor. Proud Alexandro, thou art mine.
Alex. Agreed.
Rog. And thou, Voluppo, mine.
Vol. I'll make thee bleed.

Pag. 389: You braved me, Don, within my father's court!
And. I think, I did.
Balth. This sword shall lash you for't.

Endlich habe ich noch ein paar Druckfehler zu verbessern.

Pag. 359 heifst es:
And their o'ergreat gifts may bewitch her eye.

Da aber von Alcario die Rede ist, so ist *his* statt *their* zu setzen.

Pag. 392, oben: Yet herein joy is mingled with sad death (statt breath).

§ 9.

Ich komme nun zu den Zusätzen, den sog. *'Additions of Ben Jonson.'*

Die Quart-Ausgabe von 1602 enthält folgende Einschiebungen:

1. p. 56. Ay me, Hieronimo etc., bis
   p. 59. How strangely had I lost my way to grief.
2. p. 70. Why so, Hieronimo, use me! bis
   p. 71. Why, then, farewell!
3. p. 103. 'Tis neither as you think etc., bis
   p. 105. Good leave have you.
4. p. 113. Enter Jaques and Pedro, bis
   p. 123. Vindicta mihi.
   (Bei Hazlitt anzugeben vergessen.)
5. p. 166. But are you sure that etc., bis
   p. 167. But I would see thee ride in this red pool
6. p. 168. Methinks, since I grew inward etc., bis
   p. 169. Nunc mors, nunc caede manus![1]

Fast alle diese Zusätze haben den Zweck, Hieronimo in seinem Wahnsinn vorzuführen, denn die Wahnsinnsscenen des Stückes gefielen offenbar dem Publikum am besten. Abgesehen von ihrem innern Wert sind diese Einschiebungen teilweise ungeschickt gemacht; die *Addition* p. 103—105 zerstört das Wortspiel über *leave,* und der berühmte *'Painter's Part'* (p. 117—123) ist im Grunde genommen sehr überflüssig, denn in der wirkungsvollen Scene zwischen dem Senex[2]) und Hieronimo zieht ja Kyd schon eine Parallele zu Horatio's Mord, und Hieronimo's Rache wird somit hinlänglich angefacht. Unbedeutend, ja teilweise geradezu läppisch sind die unter Nr. 2, 5 und 6 aufgezählten Zusätze, während die übrigen ihre entschiedenen Vorzüge haben: in rührenden Worten und wirksamen Situationen wird da Hieronimo's Schwermut und wahnsinniger Schmerz illustriert und zum Ausdruck gebracht; in der *Addition* p. 103—105 und im *'Painter's Part'* überrascht besonders die Kraft der Sprache und die Genialität der Conception. Fast könnte man glauben, Shakespeare habe hier seine Hand im Spiel gehabt, wenn nur nicht neben den packendsten und glücklichsten Stellen auch recht alberne ständen. In der Scene z. B., wo Hieronimo über den Begriff Sohn philosophiert (p. 104), hat die Sprache entschieden ein kraftgenialisches Gepräge; dazwischen kommen freilich auch Plattheiten vor. Collier erhebt jedenfalls die *Additions* viel zu hoch, ebenso Lamb, der sie *'the very salt of the old play'* nennt; nur die besseren ragen teilweise über Kyd's bestes Können hinaus.

Wem sind nun die Zusätze von 1602 zuzuschreiben? Nach Henslowe's Tagebuch (s. Hazlitt, V, p. 4) erhielt 'Bengemen Jonson' am 25. Sept. 1601 *'upon his writtinge of his adicions in Geronymo'* (i. e. Sp. Tr.) die Summe von 40 Schillingen, und am 24. Juni 1602 eine weitere Gratification *'for new adicyons for Jeronymo'*. Nach der Bezahlung zu beurteilen, mufsten die *Additions* von Ben Jonson ziemlich bedeutend sein, jedenfalls umfangreicher als die uns vorliegenden. Rühren daher die auf uns gekommenen Zusatzscenen, wenn auch nur teilweise, von der Hand Ben Jonson's her, so sind wahrscheinlich nur diejenigen gedruckt worden, welche bei den damaligen Aufführungen gerade mitgespielt wurden; denn höchst wahrscheinlich wurden nicht immer alle Zusätze mitgespielt, weil sonst das Stück zu lang geworden wäre; auch heifst es ja auf dem Titelblatt von 1602: — *'as it hath of late been divers time acted'*. Ob auch von anderer Hand noch Zusätze zu dem beliebten Stück gemacht worden sind, ist nicht ersichtlich; denkbar ist es jedenfalls. Nach dem

[1]) Bei Hazlitt nicht richtig angegeben. Auch müssen nach *'Nunc mors' etc.* erst die Worte folgen, die schon pp. 167 und 168 stehen: Speak, who were thy confederates in this? bis p. 168: With greater far than these afflictions.

[2]) Bazardo, der Name des Malers, ist eine Nachahmung von Bazulto, dem Namen des Senex (s. p. 128.)

Zeugnis von Henslowe's Tagebuch ist es aber höchst wahrscheinlich, dafs wenn auch nur die besten der auf uns gekommenen *Additions* von Ben Jonson herrühren. Zwar sind sie nicht in dem gewöhnlichen Stil Ben Jonson's geschrieben, aber so gut wie sich der 'klassische' Dichter für den absonderlich 'romantischen' Stoff interessieren konnte, gelang es ihm wohl auch. hier gelegentlich mit Erfolg einen ganz neuen Ton anzuschlagen. Symonds (*Shakespeare's Predecessors*, p. 493) sagt: *Jonson certainly produced nothing so poignant and far-searching in his tragedies .... But we need not determine that so powerful a writer could not have worked upon occasion in a style which he deliberately afterwards rejected in obedience to formed opinions.* — Ein triftiger Grund, die Zusätze dem Stil oder der Conception nach Ben Jonson abzusprechen, liegt jedenfalls nicht vor. Unmöglich wäre es aber auch, aus diesen wenigen Scenen einen wahrscheinlichen Schlufs auf die Autorschaft irgend eines anderen gleichzeitigen Dichters zu machen.

Der Blankvers in den *Additions* ist ganz zerrüttet: der '*Painter's Part*' ist wohl in Prosa geschrieben, wenn auch der Druck Verse darzustellen versucht.[1]) Reime kommen in den *Additions* nur äufserst selten vor (4 oder 5 mal), eben so selten ist das Enjambement, dagegen finden sich eine grofse Anzahl unvollständiger oder auch wohl unrhythmischer Verszeilen, wie überhaupt alle Mängel des damaligen Blankversmafses hier reichlich vorkommen. Während in den übrigen Zusätzen *double endings* selten sind, kommen sie auffällig häufig in den *Additions* p. 56—59 und p. 113—117 vor, d. h. in den Scenen, wo die beiden Diener Pedro und Jaques eingeführt sind. Diese Scenen unterscheiden sich auch der Conception nach etwas von den übrigen Hauptzusätzen (p. 103—105 und p. 117—123). Ob man aber hieraus berechtigt ist, einen Schlufs auf zwei verschiedene Hände zu machen, wage ich nicht zu entscheiden.

Schliefslich noch ein paar Versverbesserungen:

Pag. 57: Do you hear me?
Jaques. Ay, Sir.
Hier. Well. Sir. begone.
Pedro. come hither; know'st thou who this is?

Pag. 104: My son! And what's a son? A thing begot
Within a pair of minutes — thereabout.

Pag. 104: Or melt in passion o'er a striking kid.
As for a son? etc.

Pag. 104: This is a son: and what a loss were this,
Consider'd truly? O, but my Horatio
Grew out of reach of those insatiate humours:
He loved etc.

Pag. 105: Till violence leaps forth, like thunder wrapp'd in a ball
Of fire, and so doth bring confusion to them all.
(Alexandriner.)

Unverständlich und jedenfalls verderbt ist die Stelle p. 105:
And his great mind, too full of honour. — bis: Portingal.

§ 10. Popularität der Spanish Tragedy.

Dafs Kyd's Sp. Tr. ein Zugstück ersten Ranges war und vielmals gedruckt wurde, ist schon erwähnt. Wie populär das Stück aber war, geht besonders daraus hervor, dafs viele gleichzeitige oder spätere Dramendichter Anspielungen auf dasselbe machen, oder auch Ausdrücke, Situationen und Scenen daraus benutzen. Besonders war es die Figur des '*mad Hieronimo*', die Glück auf der tragischen Bühne machte. Wer weifs, ob ohne Kyd's Hieronimo der grofse Shakespeare so oft den Wahnsinn, teils ernst gemeinten (Lear, Lady Macbeth, Ophelia), teils simulierten (Hamlet, Titus Andronicus, Edgar) auf der Bühne dar-

1) Wie wir wissen, schrieb Ben Jonson seine Verse zuerst in Prosa, '*for so his Master Cambden had learned him*'. (Ward. Engl. Dram. Lit., II, p. 542.)

gestellt hätte? oder ob andere Dichter, wie Marston im *'Malcontent'* (1604) und Webster in *'The white Devil'* (1612) auf das Motiv verfallen wären, Rachgier oder eine Unthat hinter verstelltem Wahnsinn oder Trübsinn zu verbergen?

Shakespeare, der wahrscheinlich bei den Aufführungen der Sp. Tr. mitspielte, hat vielfach Situationen und Motive aus diesem Stück mit Glück und Geschick benutzt. Offenbar und längst nachgewiesen ist dies bei *'Titus Andronicus'* und *'Hamlet.'*[1]) Über die Familienähnlichkeit Hamlet's und Hieronimo's sagt z. B. Mézières *(Prédécesseurs de Shakespeare): Comme Hamlet le vieux maréchal espagnol poursuit la vengeance d'un meurtre dont il ne connaît pas avec certitude les auteurs; comme lui il doute, il hésite; comme lui il simule la folie pour s'instruire et pour cacher ses projets, en même temps qu'il en éprouve quelquefois les transports par l'excès de son désespoir. Leur démence est une ruse, mais par instants elle devient réelle. Il y a de l'habilité dans leur conduite et de l'égarement dans leur pensée. C'est encore à Kyd que Sh. emprunte l'idée de faire jouer une petite pièce dans la grande, et d'introduire sur la scène une représentation dramatique distincte de la tragédie, mais qui en est un des ressorts les plus puissants.* — Aus Kreyfsig's Besprechung füge ich noch folgenden Satz hinzu: 'Auch des unschlüssigen Hamlet Scham über die Entschlossenheit des Laërtes findet ihr Vorbild in der Scene, wo ein Mann aus dem Volk den Hieronimo um seinen Beistand bittet zur Verfolgung des Mörders seines Sohnes'. Kreyfsig zieht auch bei *'Titus Andronicus'* einen Vergleich zwischen diesem und dem Kyd'schen Stück, wobei er ebenso viele Übereinstimmungen als gemeinsame Fehler zeigt, aber, wie ich glaube, mit Unrecht die unreife Schauertragödie des jugendlichen Shakespeare über das sittlich ernstere Stück Kyd's erhebt. Aus *'Romeo und Julie'* wäre die Balkon- und Gartenscene zu nennen, die in ihrer lyrischen Empfindung Ähnlichkeit mit der Liebesscene in der Laube hat. Klein weist in seiner Analyse der Sp. Tr. noch auf verschiedene Scenen, Motive und Charaktere bei Shakespeare hin, die möglicherweise ihr Vorbild in Kyd's Stück haben könnten, aber man mufs sich entschieden hüten, in dieser Beziehung zu weit zu gehen; denn man darf doch schliefslich nicht vergessen, dafs Shakespeare Talent und Ausdauer genug besafs, um auch selbständig wirksame Scenen und Charaktere zu erfinden, ganz abgesehen von seiner Kunst, dafs er alles zu veredeln und höher zu rücken weifs.

Sowie Shakespeare die Vorzüge der Sp. Tr. zu würdigen verstand, erkannte er auch deren Schwächen und Lächerlichkeiten und machte sich, wie viele seiner Zeitgenossen darüber lustig; so legt er z. B. in der Einleitung zu *'The Taming of a Shrew'* dem betrunkenen Kesselflicker mehrere bekannte Worte Hieronimo's in den Mund: *Pocas palabras* und *Go by, Jeronimo, go to thy cold bed and warm thee.* (Vgl. auch Lear III, 4.) Der letzterwähnte Ausdruck: *'Go by, Jeronimo'* scheint überhaupt längere Zeit ein geflügeltes Wort gewesen zu sein, denn er wird in verschiedenen Dramen citiert, so z. B. von Dekker im *'Satiromastix'* (1602), wo Tulla ihn gebraucht; von Ben Jonson in *'The New Inn'* (II, 2) u. a. — Ben Jonson gedenkt der Sp. Tr. an verschiedenen Stellen. (Ward, I, p. 170.) Seine Worte aus der *Introduction* zu *'Bartholomew Fair'* habe ich schon erwähnt (§ 3). Im *'Poetaster'* (III) läfst er eine Stelle aus der Sp. Tr. in ergötzlicher Weise declamieren, ohne indefs die Quelle zu nennen; in *'Every Man in his Humour'* (I, 4) loben Bobadill und Matthew die poetische Sprache in *'Hieronimo'*, welches Stück sie als *well penned* bezeichnen; im *'Alche-*

1) S. u. a. darüber: Kreyfsig, Vorlesungen über Shakesp., Bd. 2. Ferner: Delius, Shakesp., Einleitung zu *Tit. Andr.*

mist (IV,4) will sich Drugger von Schauspielern ein spanisches Gewand borgen. und zwar '*Hieronimo's old cloak, ruff and hat*, u. s. w.

Von Anspielungen und Citaten, die bei andern Dramatikern jener Zeit vorkommen, will ich noch die folgenden erwähnen. die ich in der *Coll. Hazlitt-Dodsley* gefunden. In dem Stück '*The Return from Parnassus*' (c. 1605) declamiert der Studios: *Who call Hieronimo from his naked bed?* Auf dieselbe Stelle spielt Thomas Randolph in seinem '*Conceited Pedlar*' (1630) an: *Jeronimo rising from his naked bed was not so good a midwife.* In '*Ram-Alley or Merry Tricks*' (c. 1611) von Barrey werden Stellen aus der Hängescene in komischer Weise citiert. (Coll. Hazl. X, pp. 370, 371.) In Nath. Field's '*A Woman is a Weather-cock*' (gedruckt 1612) findet Nevill einen Brief und citiert dabei die Worte:

What's this? A letter? Sure, it is not so —
A letter written to Hieronimo. (Sp. Tr. p. 68.)

In demselben Stück (Coll. Hazl. XI. p. 29) citiert Sir Abraham einige Worte und Kate giebt sofort die Sp. Tr. als Quelle an. Auch wird dort noch eine andere Kyd'sche Stelle parodiert. In '*Albumazar*' (1614) parodiert Trincalo den Eingang der Rede von Andrea's Geist:

When this transformed substance of my carcass
Did live imprison'd in a wanton hogshead,
My name was Don Antonio and that title
Preserv'd my life and chang'd my suit of clothes.

In '*The Rebellion*' von Rawlins (gedruckt 1640) wollen drei Schneider den 'Jeronimo' spielen und citieren eine Anzahl Verse aus der Sp. Tr. (Coll. Hazl. XIV. pp. 81, 82). Noch in der berühmten litterarsatirischen Posse '*The Rehearsal*' (1671) kommen Anspielungen auf die Sp. Tr. vor. (Vgl. die Anmerkungen bei Hazlitt zur Sp. Tr. pp. 13 und 37.)

An dieser Stelle sei auch noch der von Prynne in seinem '*Histriomastix*' (1632) erwähnten Theaternärrin gedacht. die auf ihrem Sterbebett. anstatt an ihr Seelenheil zu denken. in die Worte ausbrach: '*Hieronimo, Hieronimo! O let me see Hieronimo acted!*' (Hazl. V. p. 3.)

Kyd's Tragödie hat auch in Deutschland fast gleichzeitig grofse Triumphe gefeiert. Die englischen Komödianten. die gegen Ende des 16. Jahrhunderts über die Niederlande nach Deutschland herüberkamen und an den Höfen der Fürsten und in gröfseren Städten ihre Kunst übten. führten auch. zunächst wohl in englischer. später aber auch in deutscher Sprache. die Sp. Tr. mit auf. wie aus einzelnen auf uns gekommenen Repertoire-Anzeigen erhellt. So wird z. B. auf der Ostermesse zu Frankfurt a M. 1601 von einer englischen Komödiantentruppe die '*erschröckliche Spanische tragoedia*' aufgeführt. (S. Anglia, 1883. II. p. 55 und Mentzel. Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a/M.. p. 48.) Wie Cohn (Shakespeare in Germany. 1865) mitteilt. wurde von englischen Komödianten in Dresden am 6. und 19. Juni 1626 eine '*Comoedia vom König in Spanien und dem Viceroy in Portugal*'. und am 28. Juni desselben Jahres eine '*Tragoedia von Hieronymo Marschall in Spanien*' gespielt. Noch 1651 stand in Prag auf dem Repertoire der kursächsisch privilegierten Hofkomödianten: '*Von dem jämmerlichen und niemals erhörten Mord in Hispania*'. In einer aus dem ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts stammenden (Nürnberger?) Liste von Schauspielen wird auch unter anderen englischen Stoffen mit aufgezählt: '*Der tolle marschalck aus spanien*'. (S. darüber das Shakespeare-Jahrbuch, 1884, p. 142 f.)

Interessant ist, dafs das englische Stück schon früh eine deutsche Bearbeitung gefunden hat. nämlich durch den Nürnberger Dramendichter Jacob Ayrer († 1605), unter

dem Titel: '*Tragoedia von dem Griegischen keyser zu Constantinopel und seiner Tochter Pelimperia mit dem gehengten Horatio*'. (Herausgegeben u. a. von Adelbert v. Keller, Stuttgart 1865.) Wann Ayrer das Stück geschrieben hat, ist nicht bekannt, jedenfalls aber erst nach 1593, nach welchem Jahre er überhaupt erst Dramen zu schreiben begann. (Vgl. Wolff. Zur Kenntnis der Quellen von Jacob Ayrer's Schauspielen. Programm der Luisenstädtischen Gewerbeschule. Berlin 1875.) Im Jahr 1595 machten die im Dienst des Landgrafen Moritz von Hessen stehenden englischen Komödianten von Kassel aus mit Erlaubnis ihres Herrn eine 'Kunstreise' und von dieser Truppe hat wahrscheinlich Ayrer in Nürnberg die Sp. Tr. sowie andere englische Stücke gesehen. Bekannt ist auch, dafs im Jahre 1597 eine englische Truppe, die des Thomas Sackville, in Augsburg, München und andern Orten spielte. (S. Archiv für Literaturgeschichte XII, p. 319.) Die Bühneneinrichtung, wie sie der Nürnberger Dramatiker in seinem Stück voraussetzt. ist ganz die bekannte englische.

Jul. Tittmann (*Schauspiele aus dem 16. Jahrhundert*, Leipzig 1868) hat in der Vorbemerkung zu Ayrer's Dramen das Verhältnis des deutschen zu dem englischen Stücke der Hauptsache nach auseinandergesetzt (p. 135), so dafs ich mich hier kurz fassen kann. Ayrer folgt im wesentlichen dem Gange der Sp. Tr. (ohne die Zusätze); der Jer. ist nicht benutzt und die Rollen von Ghost und Revenge sind ebenfalls weggelassen. Dafür hat er den unvermeidlichen Narren Jahn eingeführt. der auch die Rolle des Hangman mit übernehmen mufs. Die Scenen am portugiesischen Hof sind ganz weggelassen, was kein Schaden ist: überhaupt ist das Ganze viel kürzer gefafst, trotzdem es in 6 Akte geteilt ist. Der Schauplatz ist nach Konstantinopel verlegt, wohl weil die gräuelhaften Vorgänge für den mit dem Hause Habsburg nahe verwandten spanischen Hof nicht zu passen schienen. Trotz des 'Griegischen Keysers' auf dem Titel wird im Stück selbst stets nur von einem 'König' gesprochen (Amurates), dessen Sohn Lorenz ist. Der Krieg mit den 'Portugalischen' ist beibehalten. Hieronimo erscheint hier als Malignus, der Marschalt; sein Weib Isabella aber ist mit Recht als überflüssig weggelassen. dafür ist der Pelimperia eine Vertraute beigegeben, die Philomela. Sonst finden sich die gleichen Personen wie die gleichen Scenen. Die vom Marschall aufgeführte Tragödie ist etwas anders als im Englischen, enthält auch längere Reden. sonst aber ist das Ende wie bei Kyd; alle Personen werden erstochen. nur Ernestus. der Hauptmann (General) beschliefst mit einer Moralpredigt — jedenfalls ein würdigerer Schlufs als das dämonische Schwelgen in Rache von Ghost und Revenge. Obgleich nun aber manches bei Ayrer nicht ohne Geschick geändert ist, steht doch sein Stück bedeutend hinter dem Original zurück. Es fehlt die poetische Gestaltung und Vertiefung der Situationen, es fehlt der rhetorische Schwung der Diction. Wie ein schales Puppenspiel steht Ayrer's Tragödie neben der englischen. Die interessante Gestalt Hieronimo's. die einen Shakespeare zu so tiefen Charakterschöpfungen anregte, ist bei Ayrer ganz verflacht. Wie läppisch äufsert sich z. B. der wahnsinnige Malignus! Sein ermordeter Sohn erscheint ihm in Gestalt einer Maus:

> Ach mir vergeht gleich all mein sinn:
> O mein Horati, wo komst hin?
> Schau, dort laufft er, sieht aus wie ein mauss.
> Hört, Horati! nein, er will da nauss.

Man sieht eben auch hier. wie tief noch die dramatische Kunst zu jener Zeit in Deutschland stand.

Den Originaltext oder eine Bühnenabschrift, wie Tittmann meint, hat Ayrer wohl kaum vor sich gehabt; er kannte das englische Stück nur durch die Aufführungen und diese mochten zum Teil auch schon von der ursprünglichen Fassung abweichen. Textlich weichen die beiden Stücke fast ganz von einander ab, und wenn an ein paar kurzen Stellen fast wörtliche Übereinstimmungen vorkommen, so will das nicht viel sagen; auf eine teilweise Übersetzung des englischen Textes ist wenigstens nirgends zu schliefsen.

§ 11. The Tragedy of Soliman and Perseda.

(Coll. Hazlitt. vol. V.)

Da die von Hieronimo in der Sp. Tr. aufgeführte Geschichte von Soliman, Perseda und Erast in einer 1599 ohne Verfassernamen gedruckten Tragödie *'Soliman and Perseda'* behandelt wird, so hat man dieses Stück Kyd zuschreiben wollen. Hawkins sagt: *It carries with it many internal marks of that author's* (Kyd's) *manner; the plan is similar to that of the Spanish tragedy and the same phrases frequently occur in both* (?). — Collier hingegen vermag keine Ähnlichkeit im Stil mit der Sp. Tr. zu erkennen und Ward zweifelt auch an der Verfasserschaft Kyd's, weil das Stück, obschon in Construction der Sp. Tr. nicht unähnlich, doch in der Ausführung weniger extravagant sei und überdies fast nur Blankverse enthalte. — Was die Ähnlichkeit der Construction betrifft, so beruht diese eigentlich nur in dem häufigen Vorkommen von Mordthaten und vor allem darauf, dass in beiden Tragödien ein Chorus die Handlung begleitet und umschliefst, dort Ghost und Revenge, hier Love, Fortune und Death. Andere Züge, die Ähnlichkeit zeigen, kommen auch bei anderen gleichzeitigen Dramatiken vor, können also wenig beweisen. Im tragischen Stil erinnert Sol. allerdings manchmal an die Sp. Tr., der Wortschatz ist aber doch wieder ein ganz anderer und der Ausdruck ist meist natürlicher und weniger schwülstig, auch weniger euphuistisch angehaucht. In den komischen Scenen dagegen, welche in Sol. einen grofsen Raum einnehmen, zeigt sich ein bedeutender Unterschied: in der Sp. Tr. ist der Witz frostig und gesucht, in Sol. aber leicht, natürlich, übermütig, da weht bisweilen die echte Luft des Lustspiels und auch frivole Derbheit wird nicht gescheut. In der ganzen Sp. Tr. ist keine einzige Person, die auch nur im entferntesten an die Komik eines Ritters Basilisco und eines Piston erinnerte.

Andererseits freilich finden sich wieder in beiden Stücken einzelne wörtliche Übereinstimmungen, die auf einen inneren Zusammenhang hinzudeuten scheinen. Ich lasse hier die auffälligsten Beispiele folgen:

Sol.	Sp. Tr.
Sol. p. 258: And therefore come I now as fittest person To serve for chorus to this tragedy.	Sp. Tr. p. 10: Here sit we down to see the mystery, And serve for chorus in this tragedy.

Sol. p. 292 wird das Kosen der Liebe, *'a blissful war'* genannt, ebenso Sp. Tr. p. 45 *'a peaceful war'*.

Sol.	Sp. Tr.
Sol. p. 360: — my nightly dreams foretold me this.	Sp. Tr. p. 24: — my nightly dreams have told me this.
Sol. p. 369: Fair-springing rose, ill-pluck'd before thy time.	Sp. Tr. p. 59: Sweet lovely rose, ill-pluck'd before thy time.
Sol. p. 371: — his mellow'd years.	Sp. Tr. p. 22: — My years were mellow.

Sol. p. 260: Perseda giebt dem Erast als Liebeszeichen eine Kette, die derselbe über seiner Rüstung tragen will; ebenso giebt Bellimperia dem Andrea und später Horatio eine Schärpe.

Von sämtlichen Versen des Zwischenspiels in der Sp. Tr. erinnert im Ausdruck nur ein einziger an Sol., nämlich:

Sp. Tr. p. 161:	Sol. p. 341:
Let not Erastus live to grieve great Solyman.	Why lives he then to grieve great Soliman?

Ob die eben erwähnten Übereinstimmungen nur als zufällig zu betrachten sind, oder ob gröfseres Gewicht darauf zu legen ist, wage ich nicht zu entscheiden. Die Autorschaft Kyd's für Sol. wird dadurch noch nicht bewiesen; es kann ja auch ein anderer Dichter die Sp. Tr. gelesen und daraus Ausdrücke und Gedanken verwendet haben. Ein schwerwiegender Grund, welcher der Autorschaft Kyd's sich entgegenstellt, ist das Versmafs. Kyd liebt es, wie die Sp. Tr. und Cor. beweisen, seine Blankverse reichlich mit Reimcouplets zu vermischen; in Sol. aber kommt nur höchst selten ein Reim vor, eigentlich nur als Scenenschlufs. Nach meiner Meinung läfst sich die Autorschaft Kyd's weder stichhaltig beweisen, noch ganz abweisen. Äufsere Gründe fehlen und die inneren reichen nicht aus, zumal da wir Kyd's Sprache, Manier und dramatisches Können nur aus einem einzigen Originalstück zu beurteilen vermögen.

Wann die Tragödie Sol. geschrieben ist, läfst sich nicht genau bestimmen. Des Versmafses wegen möchte ich sie noch in die 80er Jahre des 16. Jahrhunderts setzen. Weibliche Endungen kommen äufserst selten vor, ebenso ist es mit dem Enjambement. Der Blankvers ist oft recht holprig und viele Stellen sind in Prosa, wiewohl sie in Verszeilen gedruckt sind, z. B. pp. 267 ff., 281, 306, 363 u. a. — Aus einem andern, wenn auch nicht schwerwiegenden Grunde möchte ich die Entstehung des Stücks vor das Jahr der Armada (1588) setzen: Sol. p. 261 und 265 wird der spanische Ritter gerühmt, ebenso spanische Tapferkeit, wohingegen die komische Figur des feigen Prahlhanses Basilisco ein Deutscher ist, *'a rutter born in Germany'*. In den nächsten Jahren nach 1588 wäre der Prahlhans vielleicht ein Spanier geworden.

Eine Quelle für das Kyd'sche Zwischenspiel und die Tragödie *'Soliman and Perseda'* ist nicht bekannt. Unter Soliman ist natürlich der bekannte türkische Sultan Soliman II zu verstehen, welcher 1522 Rhodus eroberte und 1566 vor Sziget starb.

Über eine deutsche Bearbeitung von Sol. s. Shakespeare-Jahrbuch, 1884, p. 145.



